

روبيك جورج كولنجود

مبادئ الفن



ترجمة: د. أحمد حمد

على

مراجعة:



0097881

Bibliotheca Alexandrina

المدينة
العامة للكتاب

الألف كتاب الثاني

نافذة على الثقافة العالمية

الإشراف العام
الدكتور/ سمير سرخاف
رئيسة جامعة الإذاعة

رئيسة التحرير
أحمد صليحة

مكتبة التحرير
مركز عبد العزيم

الإخراج الفني والفناني
ليلى حمير

مِثَالُ الْفَسْخِ

تأليف
روبيرت جورج كولنجود

ترجمة
د. أحمد حمدي محمود

مراجعة
عيسى أدهم



المكتبة المصرية للنشر والكتاب

١٩٩٨

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

THE PRINCIPLES OF ART

by

ROBIN GEORGE COLLINGWOOD

فهرس

الموضوع	الصفحة
تمهيد	٧
الفصل الأول	
مقدمة	١١

الكتاب الأول الفن وما ليس بفن

الفصل الثاني	
الفن والصنعة	٢٥
الفصل الثالث	
الفن وتمثيل الأشياء	٥١
الفصل الرابع	
الفن والسحر	٦٦
الفصل الخامس	
الفن والترفيه	٨٦
الفصل السادس	
الفن بمعناه الحق	
أولا : الفن بوصفه تعبيراً	١١٢
الفصل السابع	
الفن بمعناه الحق	
ثانياً - باعتباره خيالا	١٢١

الكتاب الثاني نظرية الخيال

الصفحة	الموضوع
	الفصل الثامن
١٦٣	التفكير والشعور
	الفصل التاسع
١٧٨	الاحساس والخيال
	الفصل العاشر
٢٥٠	الخيال والوعى
	الفصل الحادى عشر
٢٢٩	اللغة

الكتاب الثالث نظرية الفن

	الفصل الثانى عشر
٢٧٥	الفن لغة
	الفصل الثالث عشر
٢٨٨	الفن والحقيقة
	الفصل الرابع عشر
٣٠١	الفنان والمجتمع
	الفصل الخامس عشر
٣٢٥	خلاصة
٣٣٧	روبين جورج كولنجوود (١٨٨٩ - ١٩٤٣)

تمهيد

كتبت منذ ثلاثة عشر عاما ، تلبية لطلب دار نشر كلاريندون ، كتيباً صغيراً يدعى *Outlines of a Philosophy of Art* (خلاصات لفلسفة الفن) وعندما نفذ ما طبع من هذا الكتاب في بداية هذه السنة ، طلب منى أحد امرين : اما ان اراجعه لاصدار طبعة جديدة ، او اكتب كتاباً آخر بدلا منه وآثرت الرأى الأخير ، لا لمجرد اننى قد عدلت خلال هذه الفترة عن بعض آراء ، بل لتغير النظرة الى احوال كل من الفن والاستطيقا فى انجلترا . فخلقت ظهرت - على أية حال - بشائر ما قد يدل على حدوث اعادة لحياء الفنون ذاتها . وبدأت فى الاختفاء البدع التى ببيت شديدة الرسوخ قبل الحرب ، ورغم وضوح افلاسها ، ورغم أنها لم تبه حتى فى سنة ١٩٢٤ الا فى صورة مهلهلة (ولم تكن قد بدأت حينئذ فى الاختفاء تماما) لكى تحل محلها الأساليب النامية الجديدة .

وظهرت عندنا وفقا لهذه النظرة دراما جديدة جلت محل الترفيه القائم على عرض قطاعات من الحياة ، والذي كانت مهمة المؤلف الرئيسية فيه هى تمثيل الافعال اليومية اننى يقوم بها الناس العاديون ، مثلما يتوهم جمهور المتفرجين تصرفاتهم فكان أهم دور للممثل هو التقاط سيجارة من علبة ، ينقر بها على هذه العلبة ثم يضعها بين شفتيه . اما الآن فعندنا شعر جديد واسلوب جديد فى التصوير ، وبعض تجارب شائعة فى كتابة المسرح . وهذه الاشياء قد بدأت تدعم نفسها شيئا فشيئا . غير أنها كثيرا ما تتعرض لبعض اعتراضات من النظريات المحتفزة المزدقة (الأوصال) التى كثيرا ما تحير عقول الناس وتفرغهم ، وكان من واجبهم ان يرحبوا بهذه التغيرات الجديدة .

وفى الوقت نفسه ، تصادف نهضة جديدة بأدب الحيوية فى نظريات الاستطيقا والنقد - وإن بلى مضطربة بعض الشيء . ولا تعتمد أكثر

هذه الكتابات على الفلاسفة الأكاديميين أو هواة الفن ، بل تعتمد على الشعراء وكتاب الدراما والمصورين والنحاتين أنفسهم . وهذا هو السبب في ظهور هذا الكتاب . ففي الوقت الذي تابع فيه التفكير في نظريات الفن في انجلترا الفلاسفة الأكاديميون ، كنت أعتقد بأن الافاضة في الكتابة فيها - كما فعلت هنا - مضيعة للوقت ، ولنقود الناشر . ولكن ما ظهر حديثا من تقدم في الكتابة في هذا الموضوع ، قد أظهر أن الفنانين أنفسهم يدوموا يعنون به الآن ، وهو أمر لم يحدث في انجلترا منذ أكثر من قرن) . ولقد قمت بنشر هذا الكتاب للاسهام في هذا التقدم بطريقتي الخاصة . وبذا أكون أسهمت بطريقة غير مباشرة في الحركة الجديدة للفنون ذاتها .

وأنا لا أفكر في النظرية الاستطيقية ، باعتبارها محاولة لبحث حقائق ابدية خاصة بطبيعة موضوع أبدى يسمى الفن ، وتفسيرها . بل أراها محاولة للاعتناء بوساطة الفكر الى حل لمشكلات معينة انبعثت من المواقف التي يلقي الفنانون أنفسهم فيها بين الفينة والأخرى . ولقد كتب كل شيء في هذا الكتاب بعد اعتقاد باستناده من الناحية العملية - بطريقة مباشرة او غير مباشرة - على حالة الفن في انجلترا سنة ١٩٣٧ ، وبدافع من الأمل في أن يشعر الفنانون أولا ، وثانيا الأشخاص المعنيون بالفن الماطفون عليه ، بأن الكتاب على جانب من النفع لهم . ويكاد الكتاب يخلو من أي نقد لمذاهب الفلاسفة الآخرين في الاستطيقا . ولا يرجع هذا الى أنني لم أدرس هذه المذاهب ، كما أنني لم أستبعدا لعدم جدارتها بالبحث . وكل ما هناك أنني أود أن أفصح عن رأي خاص بي . وأعتقد أن أفضل خدمة أسديها للقارئ هي أن أعبر له عن هذا الرأي بقدر ما أستطيع من الموضوع .

وفيما يتعلق بالأقسام الثلاثة التي ينقسم إليها الكتاب ، فإن القسم الأول يعنى أساسا بالكلام عن أمور يعرفها فعلا كل إنسان يعرف الأعمال الفنية معرفة لا بأس بها ؛ وغاية هذا القسم هي تزويد أذهاننا في الفوارق بين الفن الحق الذي تعنى به الاستطيقا ، والأشياء الأخرى المختلفة عنه ، وإن كانت كثيرا ما تسمى بنفس الاسم . وكثيرا ما عبرت نظريات استطيقية باطلة تميرا دقيقا عن هذه الأشياء الأخرى ، وترتب على الخلط بينها وبين الفن الحق تطبيقات فنية رديئة . وسوف تختفي هذه الأخطاء في المجالين النظري والعمل بعد إدراك الفوارق المختار إليها إدراكا صحيحا .

بهذه الطريقة نستطيع الاعتناء الى بيان أولى عن الفن . على أننا سنواجه بعد ذلك صعوبة أخرى . فوفقاً لما تقوله المدارس الفلسفية الشائعة الآن في بريطانيا ، لا يمكن أن يكون هذا البيان الأولي صحيحاً ، لأنه يتعارض مع بعض مذاهب معينة تنادى بها هذه المدارس ، ومن ثم واتباعاً لأرائهم ، فهو ليس باطلاً فحسب ، بل محض هراء كذلك . لهذا السبب قد خصص الكتاب الثاني لمرض فلسفى للمصطلحات المستخدمة في هذا البيان الأولي عن الفن . وهو يتضمن محاولة لاطهار أن المعانى التى تعبر عنها هذه المصطلحات لها ما يبررها ، برغم التحامل السائد ضدها ، اذ هى متضمنة بحق منطقياً حتى فى الفلسفات التى ترفضها .

وهكذا يكون البيان الأولي عن الفن قد تحول الى فلسفة للفن . على أنه تظل هناك مسألة ثالثة . فهل فلسفة الفن هذه هى مجرد رياضة ذهنية ، أم أن لها نتائج عملية تؤثر على الطريقة التى ينبغى أن يمارس الفن بواسطتها (من ناحية الفنانين والمتفرقين على حد سواء) . ونتيجة لهذا ونظراً لأن فلسفة الفن تعنى بوضع نظرية خاصة بمكانة الفن فى الحياة بشمولها ، فانها تكون قد وضعت نظرية لممارسة الحياة . وكما سبق أن بينت ، فأننى أقبل الحل الثانى . لهذا السبب حاولت فى الكتاب الثالث تحديد بعض النتائج العملية بعد الاشارة الى نوع الالتزامات التى يفرضها اتباع هذه النظرية الاستطبيقية على الفنانين والمتدوقين . وبالإضافة الى ذلك ، فأننى تكلمت عن السبل التى يمكن سلوكها لتحقيق ذلك .

دوين جودج كولنجوود

٢٢ سبتمبر سنة ١٩٢٧

الفصل الأول

مقدمة

١ - شرطان لآية نظرية في الاستطابق

مهمة هذا الكتاب هي الاجابة عن السؤال الآتي : ما الفن ؟ .
وأى سؤال من هذا النوع ينبغي أن يجاب عنه في مرحلتين .
أولاً - يجب أن نتأكد أن الكلمة الأساسية (وهي في هذه الحالة كلمة فن) هي كلمة نعرف كيف نستعملها في موضعها الصحيح ، وأن نرفض استخدامها في غير موضعها . ولأن يقيدنا كثيراً البده في بحث التعريف الصحيح لمصطلح عام نعجز عن ادراك الأمثلة التي ينطبق عليها في حالة مصادفتها . من هذا يتضح أن مهمتنا الأولى هي بلوغ موقف نستطيع فيه أن نقرر بكل ثقة : « أن هذه الأشياء تدعى فنا ، أما هذه الأشياء فلا تسمى فنا » .

وربما بدا من غير الضروري الاصرار على ذلك ، لولا حقيقتان . فان كلمة فن من الكلمات الشائكة الاستعمال التي لا تراعى أية دقة عند استخدامها . ولو لم تكن من الكلمات الشائكة الاستخدام ، لأمكننا أن نقرر متى نستعملها ومتى نرفض استخدامها . غير أن المشكلة التي تمنينا ليست من المشكلات التي يمكن حلها باتباع هذا السبيل . انما من بين المشكلات التي يحتاج فيها الى إيضاح أفكار متوافرة لنا بالفعل مع بيان موضعها من الأفكار الأخرى . ومن ثم فليس هناك ما يدعو الى استخدام الكلمات استخداماً خاصاً بنا ، بل علينا استخدامها بطريقة تلائم الاستخدام العام . وربما بدا هذا سهلاً أيضاً ، لولا غموض ما يقصد بالاستخدام العام ، فكلمة فن تعني جملة معان مختلفة ، وعلينا أن نقرر أي معنى فن

هذه المعاني هو الذى يهنا • على أن هذا لا يعنى أن تطرح بكل بساطة المعاني الأخرى جانبا ، باعتبارها خارج الموضوع ، إذ أنها عظيمة الأهمية لبحثنا • فمن ناحية - أن أصل النظريات الباطلة إنما يرجع الى العجز عن التحقق منها • ولهذا السبب علينا عند تفسيرنا لآى معنى أن ننتبه الى حد ما الى المعاني الأخرى • ومن ناحية ثانية - فإن الخلط بين معاني الكلمة المختلفة قد يؤدى الى ممارسة فنية رديئة ، كما يؤدى الى الوقوع فى أخطاء فى الناحية النظرية • ومن ثم فإن علينا أن نراجع المعاني غير الصحيحة للكلمة فى بطريقة دقيقة ومنهجية حتى نستطيع أن نقرر فى النهاية لا • أن هذا الشيء تنطبق عليه كلمة فن ، وهذا لا تنطبق عليه هذه الكلمة فحسب • ، بل لكى نتكهن كذلك من القول « بأن هذا ليس بفن لأنه فن زائف من النوع أ ، وهذا ليس بفن لأنه فن زائف من النوع ب • أما هذا فلأنه فن زائف من النوع ج • »

ثانيا : علينا بعد ذلك أن ننتج الى تعريف كلمة « فن » • وهذا يجب فى المقام الثانى وليس فى البداية ، لأن أحدا لا يستطيع حتى محاولة تعريف أى مصطلح ، الا بعد أن يكون قد انتهى من تحديد استخدامه فى ذهنه ، أى أنه لن يستطيع تحديد معنى مصطلح يستخدم استخداما عاما الا اذا أقتنع نفسه بأن استخدامه الشخصى له يتوافق مع الاستخدام العام • فالتعريف يعنى بالضرورة تعريف الشيء بعد الرجوع الى أشياء أخرى • ولذا فلكى نعرف أى شيء معطى ينبغى أن نتمثل فى أذهاننا فكرة واضحة عن الشيء المراد تعريفه ، بالإضافة الى فكرة مساوية فى وضوحها للأشياء الأخرى التى سيرجع إليها عند تعريف الشيء المشار إليه • وكثيرا ما يخطئ الناس فى هذا الأمر • فهم يعتقدون أنه يكفى عند القيام بتعريف أى شيء أو وضع نظرية له (والأمر واحد) أن تكون عندنا فكرة واضحة عن هذا الشيء وحده • على أن هذا أمر يناهى العقل ، فهم عندما يحصلون على فكرة واضحة عن أى شيء يكون بإمكانهم تمييزه عند مشاهدتهم له ، مثلما يستطيعون تمييز بيت معين عند بلوغه فى حالة وجود فكرة واضحة عندهم عنه • أما تعريف الشيء فيماثل إيضاح مكان البيت وبيان موضعه فى الخريطة • ولذا فمن واجبك أن تعرف صلاته بالأشياء الأخرى كذلك • وإلى كانت أفكارك الخاصة بهذه الأشياء الأخرى مبهمة ، فسيكون تعريفك بغير قيمة •

٢ - الفنانون الاستطايقيون والفلاسفة الاستطايقيون

نظرا الى ضرورة انقسام أية اجابة عن السؤال : ما هو الفن ؟ الى مرحلتين ، فلهذا تعرضى هذه الاجابة للخطأ من جهتين . فقد تنجح الاجابة في تحديد مشكلة الاستخدام ، الا أنها قد تخفق في مشكلة التعريف ، أو قد تحسن معالجة مشكلة التعريف ، غير أنها تفشل في نظرتها الى مشكلة الاستخدام . ويمكن تحديد هذين النوعين من الفشل على التساقب اذا قلنا انهما يمتدان معرفتك لما تتحدث عنه ، وان كان ما تقوله هراء ، أو أنك تتكلم كلاما معقولا ، ولكنك لا تعرف ما تتحدث عنه . والنوع الأول يجيء لنا بنظرة في الصميم موثوق بصحتها ، غير أنها موهوشة مضطربة . أما النوع الثاني فيجىء بنظرة طريضة منمقة ، وان كانت بعيدة عن الموضوع .

والناس الذين يمتنون بفلسفة الفن ينقسمون على وجه التقريب الى فئتين : فنانون يميلون الى الفلسفة ، وفلاسفة يتذوقون الفن . والفنان الاستطايقي يعرف ما يتحدث عنه . فهو قادر على التفرقة بين الأشياء التي تعد لنا زائفا . وبإمكانه تحديد هذه الأشياء غير الفنية ، وبيان ما يحول دون انتسابها الى الفن ، كما يستطيع أن يذكر ما الذي خدع الناس ودفعهم الى الاعتقاد بأنها فن . هذا هو نقد الفن . وهو ليس مساويا لفلسفة الفن . فهو يمثل المرحلة الأولى من المرحلتين اللتين تتألف منهما فلسفة الفن . وهذا العمل مشروع في ذاته وله قيمة ، غير أنه لا يلزم أن يتمكن الناس الذين يحسنونه من بلوغ المرحلة الثانية ، بحيث يتمكنهم تقديم تعريف للفن . وكل ما يستطيعون تحقيقه هو إمكان التعرف على الفن . ويرجع هذا الى قناعتهم بفكرة مبهمة عن صلة الفن بالأشياء الأخرى التي ليست بفن . ولا اعنى بهذه الأشياء الأنواع الزائفة من الفن ، بل اعنى أشياء مثل العلم والفلسفة ، وهلم جرا . فهم يقتنعون باعتبار هذه الصلة مجرد اختلاف . على أنه لكي يمكن تعريف الفن ، يلزم تحديد هذه الاختلافات بكل دقة .

ويتدرب الفلاسفة الاستطايقيون على اتقان نفس الشيء الذي لا يحسن القيام به الفنانون الاستطايقيون . فلديهم حساسة حسنة تعمل دون ذكر أي هراء . ألا أنه ليس هناك أي ضمان يؤكد أنهم سيعرفون ما يتحدثون عنه . ولهذا السبب تنزع اتجاهاتهم النظرية . منها بدأ فيها من مراعاة فن ذائبا - الى التفرغ للبطلان بسبب ضيقها في الارتكان الى الواقع . ويميل الفلاسفة الاستطايقيون الى التخلص من هذه المشكلة

يقولهم : اننى لا ادعى اننى ناقد . فانا لست كفيلا لفحص من حسناته
مستر جويس ومستر اليوت ومس سيتويل أو مس سستين . ولهذا
مباقتصر على شكسبير وميكل أنجلو وبيتهوفن : ويمكن قول الكثير عن
الفن اذا جعلته يعتمد على الكلاسيكيات المعترف بها وحدها . هذا الكلام
لا غبار عليه في حالة الناقد ، الا أنه لن يفي بالغرض في حالة الفيلسوف ،
لان الناحية التطبيقية جزئية ، اما البحث النظرى فكل ، ويرمى الى
الاعتناء الى حقيقة جامعة مانمة . فالاستاطيقى الذى يقصد معرفة ما الذى
جعل شكسبير شاعرا ، يقصد كذلك ضمنا معرفة حل تمتد مس ستين
شاعرة ، وان لم تكن كذلك ، فلماذا ؟ فالفيلسوف الاستاطيقى الذى يقتصر
على الفنانين الكلاسيكيين ، سينتهى بالتاكيد عند تحديد ماهية الفن لا الى
تقرير ما الذى جعل هؤلاء فنانين ، بل الى ما الذى جعلهم كلاسيكيين ،
أى جعلهم مقبولين فى نظر العقل الاكاديمى .

ولعدم وجود معيار مادى لدى الفلاسفة الاستاطيقيين لقياس صحة
نظرياتهم بالاضافة الى الوقائع . فانهم لا يستطيعون أن يستخدموا سوى
المعيار الصورى ، وهذا المعيار يستطيع اكتشاف أى أخطاء منطقية فى
أية نظرية ولهذا يرفضها ، باعتبارها شيئا باطلا ، الا أنه لن يستطيع
التهيل بصحة نظرية أو تبرير ذلك . فهو يفتقر تماما الى الناحية البناءة
(Tanquam virgo deo consecrate, nillil Parit) . على أن الاستاطيقا
الاكاديمية بخصائصها الهروبية والانمزالية لا تخلو من فائدة برغم مظهرها
السلبى . فديالكتيكها مدرسة يتعلم فيها الفنان الاستاطيقى أو الناقد
الدروس التى تبين له كيف ينتقل من النقد الفنى الى البحث الاستاطيقى
النظرى .

٣ - الموقف الحال

تتوافق قسمة المشتغلين بالبحث فى الفن الى فنانين استاطيقيين
وفلاسفة استاطيقيين توافقا لا بأس به مع الحقائق كما كانت معروفة من
نصف قرن . ولكنها لا تتوافق مع حقائق هذه الأيام . ففى الجيل السابق
وفى العشرين سنة الأخيرة بما فيها من ازدياد فى الجهود ، قد تم حل
الفجوة القائمة بين الفئتين المشار اليهما ، بعد ظهور فئة ثالثة من المفكرين
النظرين الاستاطيقيين . هذه الفئة تتألف من الشعراء والمصورين
والنحاتين الذين شغلوا انفسهم بتعلم الفلسفة أو علم النفس أو كليهما .
وقاموا بالكتابة ، لا بروح منشء المقالات وزراعتها ، ولا يتنازل مفكرى
قواعب الاسرار المقدسة ، بل يتواضع ويجدية من منتهى فى مناقشة مسألة

يبحثها آخرون غيره ، ويأمل أن يتخلص بحثه عن ظهور حقائق غير معروفة حتى له هو ذاته .

هذا هو جانب من التغير العميق الذي طرأ على الطريقة التي ينظر بها الفنانون لأنفسهم ولصنعتهم بالآخرين . ففي أواخر القرن التاسع عشر كان الفنان يسير بيننا مزهوا وكأنه كائن أسمي يمكن تمييزه من الفنانين الآخرين ، حتى من رداءه . فقد كان يشعر بتشامخ وتعال جعله يعتقد أنه لا يخق للآخرين أن يسألوه في أمر ما . كما كان شديد الاطمئنان إلى رفعة بحيث يأنف من توجيه سؤال لنفسه . وكان يستاء من فكرة إمكان قيام الفلاسفة أو غيرهم من سواء الناس بتحليل أسرار مهنته أو وضع نظريات فيها . واليوم بدلا من تأليف جمعيات من أفراد يتبادلون الود والاعجاب ، ويتعرض صفاء جوها للتلبد بين الفينة والأخرى بسبب عواصف الفكرة الممطرة ، ويفسد من الحين إلى الحين تباعدها عن الشؤون الدنيوية الاحتكاك الشائن بالقانون ، يعيش الفنانون مثل سائر الناس ، ويمارسون عملا يشعرون باعتزاز متواضع في متابعتها ، ويوجه النقد علنا بعضهم لبعض في وسائل منارستهم له . ولقد ظهرت نظرة جديدة إلى الاستاطيقا في هذا العالم الجديد ، خصبة من ناحية الكم ، وبوجه عام عالية القيمة من حيث الكيف . وكتابة تاريخ لهذه الحركة أمر سابق لأوانه ، غير أن الوقت مازال مناسباً للاستفهام فيها . واستمرار هذه الحركة وحده هو الذي جعل من الممكن إصدار مثل هذا الكتاب ، الذي أمل أن يقرأ بنفس الروح التي كتب بها .

٤ - تاريخ كلمة فن

لإزالة الغموض الذي يحيط بكلمة « فن » ينبغي بحث تاريخها . والمعنى الاستطائقي للكلمة ، وهو المعنى الذي يعطينا هنا ، حديث العهد . لأن كلمة *Art* في اللاتينية القديمة ومثلها كلمة *Texon* في اليونانية تعني شيئا مختلفا تماما . فهي تعني الصنعة أو أي نوع من التخصص في المهارة مثل التجارة أو الحدادة أو الجراحة . فلم يكن عند اليونانيين والرومانيين تصور لما نعنيه بكلمة فن ، الذي يعد شيئا جده مختلف عن الصنعة . فما ندعوه فنا كانوا يعتبرونه مجرد مجموعة من الصناعات مثل صنعة الشعر (أي *poetry* أو *Texon*) التي نظروا إليها من حيث المبدأ - وبين الريبة أحيانا بغير شك - باعتبارها شيئا مماثلا للتجارة وغيرها من الصناعات . ولا تختلف عن أي منها إلا كما تختلف أية صنعة عن أخرى .

ومن الصعب علينا ادراك هذه الحقيقة ، وأصعب من ذلك ادراك ما تتضمنه . فإذا لم يكن عند الناس كلمة لتحديد معنى أى نوع من الأشياء ، فإن هذا يرجع الى أنهم لا يعرفونه شيئاً متميزاً . وبما أننا نحبّ نحن اليونانيين القدماء ، لهذا كان من الطبيعي أن نفترض أنهم كانوا يحبّون به نفس الروح التي نحبّ بها . ولكننا نحبّ به باعتباره نوعاً من « الفن » ، بعد أن أصبحت كلمة « فن » محملة بكل ما اشتمل الوعى الأوروبى الاستطائقي الحديث من مضامين محكمة دقيقة . ونستطيع أن نستيقن تماماً بأن اليونانيين لم يحبّوا به بمثل هذه الطريقة ، وأنهم قد طرّفوه من وجهة نظر مختلفة . أما كيف نظروا اليه ، فلعلنا نستطيع أن نكتشف ذلك إذا قرأنا ما كتبه عنه أناس مثل أفلاطون ، وإن كان هذا لن يتحقق بسهولة ويسر ، لأن أول ما يفعله أى قارئ حديث عند قراءته ما أراد أفلاطون قوله عن الشعر هو أن يفترض أن أفلاطون كان يصف تجربة استطائية ماثلة لتجربتنا . وثانى شيء يفعله هو أن يقضب لأن أفلاطون قد وصفها وصفا رديئاً . ولا يمر أكثر القراء بمرحلة ثالثة .

وكلمة « art » فى لائنى العصر الوسيط مثل كلمة « art » فى الإنجليزية الحديثة المبكرة - التي نقلت عن اللاتينية الكلمة ومعناها - كانت تعنى أية صورة خاصة من المعرفة النظرية كالنحو والمنطق والسحر أو التنجيم . ولقد بقي هذا المعنى على عهد شكسبير أيضاً . ف « بروسبيرو » يقول بعد أن خلع رداءه السحري : ابق هنا يا فنى . غير أنه فى عصر النهضة ، فى إيطاليا فى البداية ، ثم بعد ذلك فى سائر الأنحاء ، عاد استخدام المعنى القديم . ولهذا اعتبر فنانون عصر النهضة - مثل فناني العالم القديم - أنفسهم صنّاعاً . ولم يبدأ فصل مشكلات الاستطائيقا وتصورتها عن المشكلات التقنية أو الخاصة بفلسفة الصنعة الا فى القرن السابع عشر . وفى أواخر القرن الثامن عشر ازداد هذا الانفصال للفاية ، الى حد ظهور فارق بين الفنون الرقيقة Fine arts ، والفنون النافمة . ولم يقصد بـ « فنون الرقيقة الفنون الرقيقة أو التي تحتاج الى مهارة عالية ، بل قصد بها الفنون الجميلة (les beaux arts) . وفى القرن التاسع عشر اختصرت هاتان الكلمتان ، واستغنى عن الصفة (جميلة) ، واستبدلت بكلمة الجمع (فنون) ، كلمة المفرد (فن) . وأصبحت الكلمة ذات معنى عام .

وهكذا أصبح الفصل كاملاً بين الفن والصنعة من الناحية النظرية . ولكن هذا كان من الناحية النظرية وحسباً . إذ إن هذا الاستعمال الجديد لكلمة (فن) شبيه بالعلم الذى يرفقه أول المتبحرين فيه القتال فيه أعلى القيمة - للدلالة على النصر - والذي لا يثبت أن أهل القيمة قد احتل بالفعل .

ولكى يصبح الاحتلال فعليا يتحتم القضاء على كل غموض يعيط بالكلمة ، كما ينبغي القاء ضوء على معناها الصحيح . والمعنى الصحيح لأية كلمة ، (ولا أعنى بذلك المصطلحات التقنية التي يعبا آباء الصماد فورا عقب المولد بحيث تتضمن تعريفات مهذبة ورشيقة ، بل أعنى الكلمات كما هي في اللغة الحية) ، ليس على الإطلاق بالشئ الذي تجتم الكلمة فوقه كما يقف النورس فوق الصخرة . ان المعنى شئ تحلق فوقه الكلمة كما يحلق النورس على مؤخرة السفينة . ومحاولة تثبيت المعنى الصحيح في أذهاننا شبيهة بملاطفة النورس حتى يستقر في الجبال ، مع ضرورة ابقاء النورس حيا عند وقوعه فيها . فلا ينبغي اصابته وتقييده . وطريقة اكتشاف المعنى الصحيح ليست بأن نسأل أنفسنا ما الذي نعنيه ؟ . بل بأن نسأل أنفسنا « ما الذي نحاول أن نعنيه ؟ » . ويتضمن هذا السؤال سؤالاً آخر هو « ما الذي يحول بيننا وبين أن نعني ما نحاول أن نعنيه ؟ » .

هذه العوائق ، أو هذه المعاني غير الصحيحة التي تبعد أذهاننا عن المعنى الصحيح تنقسم الى ثلاثة أنواع . وسوف أدعوها بالمعاني المهجورة ، والمعاني القياسية ، ومعاني الملاطفة .

والمعاني المهجورة التي تلتصق بالضرورة بكل كلمة لها تاريخ ، هي المعاني التي كانت للكلمات يوما ما ، وظلت ملتصقة بها بحكم العادة . فهذه المعاني تترك آثارا وراء الكلمة مماثلة للشهب . وتنقسم تبعا لبعدها أو قربها الى معان مهجورة بعيدة ، ومعان مهجورة قريبة . والمعاني المهجورة البعيدة لا تشكل خطرا على الاستخدام الحال للكلمة ، لأنها قد ماتت ودفنت ، ولا يرغب أحد خلاف الأثرين في الكشف عنها . أما المهجورة القريبة فتشكل خطرا هاما . فهي تعلق بأذهاننا مثل القرى ، ومن ثم فانها تتصادم مع المعنى الحال ، بحيث لا نستطيع التفرقة بين المعنيين الا بعد تحليل دقيق للغاية .

والباعث على ظهور المعاني القياسية هو أننا عندما نرغب في مناقشة تجارب الآخرين ، فإننا لا نستطيع الاعتماد في ذلك الا على لغتنا . ولغتنا قد اخترعت للتعبير عن تجاربنا . وعندما نود استخدامها لمناقشة تجارب الآخرين ، فإننا نشبهها بتجاربنا . فنحن لا نستطيع أن نتكلم باللغة الانجليزية عن الطريقة التي تتبعها قبيلة زنجية في تفكيرها وشعورها دون

أن نجعلها تبدو وكأنها تفكر وتشعر مثل الانجليز . ولن نستطيع أن نشرح لأصدقائنا الزنوج باستخدام لغتهم كيف يفكر الانجليز . وكيف يشعرون ، دون أن نجعلهم يعتقدون بأننا نفكر ونشعر مثلهم (١) ، ويمكن القول بأن تشبيه أى نوع من التجارب بنوع آخر قد يستمر بسهولة لفترة ما ، إلا أنه بعد حين قد ينكشف أمره ، وهو شبيه فى هذا الأمر بمحاولة تشبيه نوع من المنحنيات بنوع آخر ، وإذا حدث قد يظن الشخص الذى استخدمت لغته ، بأن الشخص الآخر قد مسه خبل أو شيء من هذا القبيل . فمثلا عندما ندرس التاريخ القديم ، فاننا نستعمل كلمة دولة State بغير دقة وكأنها ترجمة الكلمة اليونانية *πολις* ، إلا أن كلمة دولة التى جاءنا من عصر النهضة فى إيطاليا قد اخترعت للتعبير عن وعى دنيوى جديد عن العالم الحديث . فلم يكن عند اليونانيين مثل هذه التجربة . ففى وعيهم السياسى ، كان هناك امتزاج بين الجانب الدينى والجانب السياسى ، بحيث يبدو لنا ما يمتونه بكلمة *πόλις* وكأنه خليط من معنى الكنيسة والدولة . وليست لدينا كلمة تعبر عن مثل هذا الشيء لعدم وجوده لدينا . ولذا فاننا عند استخدام كلمات مثل State أو Political ، وغيرها ، فاننا لا نستخدم الكلمات بمعناها الصحيح ، بل بمعنى قياسى .

ومصدر ناحية الملاطفة فى المعانى هو أننا نقتصر على تحديد أسماء للأشياء التى نعتبرها ذات أهمية . ومهما كانت صحة ما يقال عن المصطلحات التقنية فى العلم ، فإن الألفاظ فى أية لغة حية لا تستعمل البتة الا مقرونة ببعض جوانب عقلية وعاطفية . وقد يكون لهذه الجوانب أحيانا الصدارة قبل مهمتها الوصفية . والناس قد يرحبون أو ينفرون من القاب مثل الجنتلمان أو للمسيحى أو الشيوعى اما لافتقارها الى دقة الوصف لاعتقادهم أنهم يتصفون بالخصائص التى تدل عليها هذه الألقاب أو لا يتصفون بها ، أو لأسباب عاطفية بسبب رغبتهم فى الاتصاف بهذه الخصائص أو عدم الاتصاف بها بفض النظر عن معرفتهم بحقيقتها . ولا يحول وجود أى دافع من الدافعين المشار اليهما دون ظهور الدافع الآخر ، على أنه عندما يطغى الدافع العاطفى على الدافع الوصفى ، فإن الكلمة تصطبغ بصبغة الملاطفة أو الخشونة وفقا للآحوال .

(١) ليت القارء يتمتع فى أية حجج قد قصد بها القضاء على كل ادعاءات قبيلة « الزاند » بأنهم يتمتعون بأية قدرات سحرية خفية . فلو أن هذه القدرات قد فُصرت تبعاً لطرائق التفكير عند « الزاند » (أو فهمت بلغة الزاند ، بعبرة أخرى ، فلا اختلاف بين المعنيين) لبنت مؤيدة لكل الدعائم التى تعتمد عليها معتقداتهم . انظر ص ٢١٩ - ٢٢٠ . من كتاب ايمانس بريتشارد Witchcraft, Oracles & Magic among the Azande .

٦ - خطة الكتاب الأول

فإذا طبقنا هذه القاعدة على كلمة (الفن) ، رأينا معناها الصحيح محاطا بمعان راسخة من المعانى المهجورة والقياسية وزلزاله على الملاحظة . والمعنى المهجور الأوحى الذى يعد ذا أهمية هو ذلك المعنى الذى يجعل الفن مطابقا للصنعة . فإذا حدث تشابك بين هذا المعنى والمعنى الحق ترنّب على ذلك خطأ خاص أسميته النظرية التقنية للفن . وأعني بذلك النظرية القائلة بأن الفن نوع من الصنعة . وينبعت بالطبع فى هذه الحالة السؤال الآتى : وهو أى نوع من الصنعة ؟ وهنا يتراءى أمامنا مجال واسع المدى للخلافات بين الآراء المتضاربة . ولن يشارك هذا الكتاب فى هذه المشاحنات ، إذ أن السؤال لا يدور حول أية صنعة ينتمى إليها الفن ؟ بل هو هل يعد الفن نوعا من الصنعة على الإطلاق ؟ ولن أنوى حتى رفض النظرية القائلة بأنه نوع من الصنعة . إذ أن هذه المسألة ليست بحاجة الى برهان . فنحن نعرف تماما أن الفن ليس بصنعة ، وكل ما أُرغب فى القيام به هو تذكرة القارئ بأوجه الاختلاف المألوفة التى تفرق بين الاثنين .

ومن الناحية القياسية ، نحن نستخدم كلمة « فن » عند الكلام عن أشياء كثيرة تشابه فى بعض النواحي (وهى نواح عامة ولا ريب) ما ندعوه فنا فى عالمنا الأوروبى الحديث ، وإن كان بينهما اختلاف فى نواح أخرى . والمثال الذى ساذكره هو الفن السحري ، وسوف أتوقف عنده لشرح ما يعنيه .

فى القرن الماضى ، عندما اكتشفت تماثيل وتصاوير للحيوانات من العصر الحجري الجديد ، مطابقة لصورتها فى الطبيعة ، هلل لها باعتبارها تمثل مدرسة جديدة فى الفن . ولم يمض وقت طويل حتى عرف أن هذا الوصف ينطوى على نوع من سوء الفهم . فإن وصف هذه الأشياء بالفن يعنى افتراض أنها قد صممت وصنعت لنفس غاية الأعمال الحديثة التى تدخل تحت هذا الاسم الذى مدت حدوده حتى اشتمل على هذه الأشياء الأخرى . وقد ثبت أن هذا الافتراض باطل . فعندما يرسم مستر جون مكينج - وهو مدين بكل وضوح فى أسلوبه لهؤلاء السابقين من العصر الحجري القديم - أحد رسومه الجميلة للحيوانات ، فإنه يضمها فى إطار زجاجى ويعرضها فى مكان يؤمه الجميع ، ويتوقع زيارة الناس له ورؤيتهم إياه . كما أنه يأمل فى شراء أحد الناس له وقيامه بحمله إلى بيته حيث يعلقه على الحائط لكى يتأمله ويستمتع به هو وأصحابه . إذ أن

كل النظريات الحديثة تصر على أن الغاية من أي عمل فني هي تأمله على هذا الوجه . ولكن رسام أورينساك أو ماجداليا (وهي مناطق الحفائر التي اكتشفت فيها آثار من العصر الحجري في فرنسا) عندما قام برسم مثل هذه الرسومات فإنه قد وضعها حيث لا يعيش أحد . وكثيرا ما كان يضعها في مواضع لا يستطيع الناس الاقتراب منها دون معاناة مشقة كبيرة ، وفي بعض المناسبات الخاصة يبدو أنه كان يتوقع أن يقوموا بطعن هذه الرسومات برماحهم أو أن يصوبوا سهامهم نحوها . وبعد ذلك ، وبعد تشويه الرسم فإنه كان يشرع من جديد في رسم شيء جديد فوق 'الرسم القديم' .

ولو أخفى مستر سيكينج رسوماته في مخزن لحم وتوقع قيام أحد من الناس بإطلاق القذائف عليه ، لقال أصحاب النظريات الاستطيقية بأنه ليس بفنان لأنه قد قصد استخدام رسوماته أهدافا لضرب النار ، ولم يقصد أن تتأمل ، كما هو الحال في الأعمال الفنية . ووفقا لنفس هذا البرهان ، لا يصح اعتبار رسوم العصر الحجري القديم أعمالا فنية ، مهما تشابهت معها ، لأن التشابه سطحي . فإن ما يهم هو المقصد ، والمقصد مختلف . ولست بحاجة إلى الخوض في الأسباب التي دعت علماء الآثار إلى القول بأن الغاية كانت السحر ، وأن هذه الرسومات كانت من مستلزمات نوع من الطقوس . إذ يقوم الصيادون برسم الحيوان قبل صيده ، وبذا يطمنون إلى قتل الحيوانات التي رسموها أو أسرها (١) .

وبإمكاننا التعرف على إحدى المهام السحرية أو الدينية الماثلة إذا اطلعنا على مثل آخر . فإن المصريين القدماء لم يقصدوا بتماثل الأشخاص التي صمموها العرض والتأمل ؛ لأنها كانت مدفونة في قبور مظلمة لا يزورها أحد ، حيث لا يستطيع أحد مشاهدتها في المكان الذي تؤدي فيه مهمتها السحرية بغير تمويه من أحد ، بغض النظر عن مدى دقة هذا الأمر ، وتماثل الأشخاص عند الرومان كانت مأخوذة عن صور الأسلاف التي كانت ترمي حياة أخلافها . وكانت لها غاية سحرية أو دينية تخضع

(١) يستطيع القراء المتجيزين الذين يرغبون في متابعة هذه المسألة الرجوع إلى كتاب كونت بجوان : (The Magical Origin of Prehistoric Art (Bégouen) (الأسل السحري لمن ما قبل التاريخ) الذي صدر سنة ١٩٢٩ في الجزء الثالث الخاص بالعصر القيم (الصفحات ٥ - ١٩) وإلى كتاب بلودين براون : Baldwin Brown — The Art of Cave Dwellers (فن سكان الكهوف) .

لها خصائصها الفنية • فلقد بدأت الدراما اليونانية والنحت اليوناني
أشياء تابعة للطقوس الدينية • ويبين عالم الفن المسيحي والوسيط برمته
نفس هذه القاية •

والألفاظ « فن » و « فنان » و « فنى » وغيرها كثيرا ما تستخدم على
سبيل التلطف • وإذا نظرنا جملة الى الأشياء التى تدعى الحق فى هذه
الكلمات – وان كان هذا بوجه عام بغير مسوغ – فسيتضح لنا أن الأشياء
التي تطالب على الدوام باسم الفن ، وتوصف بذلك على سبيل التلطف
هى أشياء اسمها الصحيح هو التسلية أو الترفيه • فأغلب أدبنا ، نثرا
أو شعرا • وتصويرنا ورسمننا ونحتنا وموسيقانا ورقصنا وتمثيلنا وما الى
ذلك قد صمم بوضوح تام – وفى أغلب الأحيان – بقصد الترفيه • ومع
هذا فانه يدعى فنا • على أننا نعرف أن هناك فارقا • هذا الفارق أوضحته
بالفعل تجارة الجراموفون – وهى تجارة حديثة شديدة الانزعاج فى
ضجيجها – فى القوائم التى تصدرها ، أو هى حاولت ذلك • وتكاد كل
مسجلاتها أن تكون قد اختيرت صراحة باعتبارها موسيقى للتسلية ،
والباقى القليل الذى لا يصدر لهذا الغرض يشار اليه بأنه مسجلات خاصة
بأصحاب الخبرة الفنية أو ما شابه ذلك • ويقوم المصورون والروائيون
بنفس التفرقة وإن لم يظهر ذلك علنا •

هذه الحقيقة تهم صاحب النظرية الاستطاقية الى أبعد حد • ففى
حالة عجزه عن ادراكها سيؤدى هذا الى افساد نظريته الى الفن ذاته ،
لأنه سيجعل الفن الحق مساويا للتسلية • وتهم هذه الحقيقة مؤرخ الفن
كذلك – أو مؤرخ الحضارة فى جملتها بمعنى أصح – إذ يعنيه فهم المكانة
التي تحتلها التسلية عند اتصالها بالفن وبالحضارة بوجه عام •

مهمتنا الأولى إذن هى بحث هذه الأنواع الثلاثة للفن الذى يدعى
كذلك على سبيل الخطأ • فإذا تحقق ذلك علينا أن ننظر الى ما يمكن قوله
فيما بعد عن الفن الحق •

الكتاب الأول
الفن والمليس بفن

الفصل الثاني

الفن والصناعة

١ - معنى الصناعة

أول معنى لكلمة فن يمكن التفرقة بينه وبين الفن بمعناه الحق ، هو المعنى المهجور له الذى يدل على ما أنوى تسميته فى هذا الكتاب بالصناعة . ولقد كان هذا المعنى هو ما عنته الكلمة اللاتينية القديمة ars والكلمة اليونانية Τεχνη ، أى القدرة على أحداث نتيجة سبق تصورها بواسطة فعل خاضع للوعى والتوجيه . ومن الواجب لكى نخطو خطوة تجاه استطبيقا صحيحة تخليص معنى الصناعة من معنى الفن الحق . ولكى يتحقق ذلك علينا فى البداية أن نعيد مرة أخرى الخصائص الأساسية للصناعة .

١ - فالصناعة دائما تتضمن وجود اختلاف بين الوسيلة والغاية ، بحيث يدرك كل منهما بوضوح بوصفه شيئا متباينا عن الآخر ، وإن كان بينهما صلة . وتستخدم الكلمة « وسيلة » بغير دقة للدلالة على الأشياء التى تستخدم لتحقيق غاية مثل الأدوات والآلات أو الوقود . ويتهجرى الدقة نرى أنها لا تنطبق على الأشياء ، بل تنطبق على الأعمال القائمة على هذه الأشياء مثل تشغيل الأدوات وصيانة الآلات أو إحراق الوقود . وهذه الأعمال (كما هو متضمن فى المعنى الحرفي لكلمة وسيلة) ينبغي اجتيازها - أو المرور بها ليبلغ الغاية ، وتترك جانبا بعد بلوغ هذه الغاية . هذا الكلام يساعد على التفرقة بين فكرة « الوسيلة » وفكرتين أخريين تختلطان معها أحيانا . وهاتان الفكرتان هما فكرة الجزء وفكرة المادة . والصلة بين الجزء والكل شبيهة بالصلة بين الوسيلة والغاية .

من ناحية أن الجزء لا غنى عنه للكل . وهو موجود على هذا الحال بسبب صلته بالكل ، كما أنه قد يوجد في ذاته قبل وجود الكل . غير أنه
يوجد الكل ، فإن الجزء يوجد كذلك ، بينما تختفي الوسيلة من الوجود بمجرد ظهور الغاية . وسيجيء فيما بعد (في الفقرة ٤) الكلام عن فكرة
المادة .

٢ - والصنعة تتضمن تفرقة بين التخطيط والتنفيذ . فالنتيجة التي سيتم الحصول عليها تتصور تصورا سابقا ، أو يفكر فيها ، قبل الاهتمام إليها . فالصانع يعرف ما يرغب فعله قبل أن يفعله . هذه المعرفة السابقة لا غنى عنها إطلاقا في حالة الصنعة . فإذا أمكننا صنع شيء ما وليكن الحديد غير القابل للصدأ ، بغير هذه المعرفة السابقة ، فإن ما يتحقق في هذه الحالة لا يسمى بالصنعة بل يعد مصادفة . وفضلا عن ذلك فإن هذه المعرفة السابقة تتميز بدقتها وليس بموضها . فإذا شرع إنسان في عمل منضدة ولم يتصورها إلا في صورة مبهمه ، كان يتصور عرضها قدمين أو ثلاث أقدام أو ست ، أو يتصور الارتفاع عن الأرض ما بين قدمين وثلاث أقدام ، وما إلى ذلك ، فإنه لن يعد صائما .

٣ - الوسيلة والغاية مرتبطتان في عملية التخطيط على نحو ما ، كما أنهما مرتبطتان بعكس هذا النحو في عملية التنفيذ . ففي التخطيط ، الغاية تسبق الوسيلة ، لأن الغاية يفكر فيها أولا ثم يفكر بعد ذلك في الوسيلة . وفي التنفيذ تجيء الوسيلة في البداية ، ويهتدى إلى الغاية من خلالها .

٤ - هناك اختلاف بين المادة الخام ، وبين الشيء المنتج بعد اتامه أو الشيء المصنوع . فالصنعة ينبغي أن تمارس في شيء ما ، وترمي إلى تغيير هذا الشيء إلى شيء مختلف . هذا الشيء الذي يستخدم في الصنعة يبدأ خاما وينتهي شيئا منتجا . ومن المستطاع العثور على الخامه جاهزة قبل بدء العمل الخاص بالصنعة .

٥ - هناك اختلاف بين الشكل والمادة . فالمادة هي ما يتماثل في كل من الخامه والشيء المنتج بعد أنتهائه ، والشكل هو ما يختلف أو هو ما يتغير بفعل ممارسة الصنعة . وإذا وصفت المادة الخام بأنها خامه ، فإن هذا لا يتضمن القول بأنها بلا شكل . إنما هذا يعني أنها لم تتشكل بعد في الصورة التي تحصل عليها بعد تحولها إلى شيء تم أنتاجه .

٦ - هناك صلة هيرارشية بين مختلف الصناعات . فأي منها يزود الآخر بما يحتاج اليه ، كما أن أيًا منها يستخدم ما تمده به الأخرى . وهناك ثلاثة أنواع من الهيرارشية : هيرارشية المواد ، وهيرارشية الوسائل وهيرارشية الأجزاء . (١) فخامة أية صنعة هي الشيء المنتج في أخرى . فمثلا غاروس الغابات ينسى أشجارا ويرعاها إثناء نموها حتى يحصل على الخامة التي يعطيها لقطاع الأخشاب الذي يحولها الى كتل خشبية . وهذه الكتل الخشبية هي خامة المنشر الذي يحولها الى الواح . وهذه الألواح ، بعد أن تنتقى ويتم تهيئتها تصبح خامة النجار . (ب) في هيرارشية الوسائل ، فإن أية صنعة تزود الأخرى بالأدوات . فتاجر الأخشاب يزود صاحب المنجم بالحطب ، وصاحب المنجم يزود الحداد بالفحم . والحداد يزود الفلاح بحدوات لخيوله ، وهكذا . (ج) في هيرارشية الأجزاء هناك عملية مركبة تشابه ما يحدث في صنع السيارات ، إذ تقسم العملية على عدد من الصناعات . فتتولى شركة صنع المحرك وتقوم نانية بصنع التروس وثالثة بصنع هيكل السيارة ، وتختص رابعة بالجلات وخامسة بالأدوات الكهربائية وهكذا دواليك . والتجميع النهائي لا يعنى بكل دقة صنع السيارة ، بل هو يعنى تركيب هذه الأجزاء بعضها ببعض . ولكل صنعة طابع هيرارشى في ناحية أو أكثر . فقد تكون هذه الصنعة متصلة بالصناعات الأخرى صلة هيرارشية ، أو قد تتألف من عمليات متفايرة مختلفة ترتبط بعضها ببعض برباط هيرارشى .

وغير ادعاء بأن هذه العوامل مجتمعة تمت جامعة مائة في إحاطتها بفكرة الصنعة ، أو أن أى عامل من هذه العوامل وحده يعد دالا عليها ، فإننا نستطيع أن نؤكد بكل ثقة واعتدال أنه إذا لم تتوفر أكثر هذه العوامل في أى فعل معين فإنه لا يوصف بالصنعة ، فإذا وصف هذا الفعل كذلك ، فقد يرجع هذا لخطأ أو يكون الوصف غامضا . يغفر الى الدقة .

٢ - النظرية التقنية في الفن

الفلاسفة اليونانيون هم اصحاب فكرة الصنعة . وفي كتاباتهم شرحت الفوارق السابق ذكرها بطريقة جامعة مائة . والواقع أن فلسفة الصنعة كانت من أعظم منجزات العقل اليونانى وأروعها . أو على أية حال من منجزات تلك المدرسة التي بنات بنسقراط وانتهت بأرسطو ، وتصادف أن تمت المحافظة على أصالتها في صورة مكتملة أصلا اكتمال .

وتبدو الاكتشافات الكبرى في نظر من يجيئون بها أعظم من حقيقتها . ومن يهتدى الى حل لأية مشكلة يساق حتما الى تطبيق هذا الحل على مشكلات أخرى ، فبمجرد أن وضعت المدرسة السقراطية الخطوط الأساسية لنظرية الصنعة ، انسأقت الى البحث عن أمثلة للصنعة في كل المواضيع المناسبة وغير المناسبة . وسوف يحتاج الى مقال طويل لبيان كيف واجهوا هذا الاغراء ، وكيف خضعوا له تارة ، وقاوموه تارة أخرى ، أو ربما خضعوا له في البداية ثم صححوا خطاهم فيما بعد ، بعد جهد . ويمكن مع ذلك ذكر مثلين لأمعين للنجاح في مقاومة هذا الاغراء . اذا رجعنا الى اثبات أفلاطون (الجمهورية ٣٣٠ D - ٣٣٦ A) بأن العدالة ليست صنعة ، وهو ما استخلصت منه النتيجة الكاملة (الجمهورية ٣٣٦ E - ٣٥٤ A) بأن الظلم ليس صنعة ، وإذا رجعنا كذلك الى رفض أرسطو (في كتابه عن الميتافيزيقا ١٠) للرأى الذى ذكره أفلاطون فى تيمائوس بأن الصلة بين الله والعالم هي احدى أمثلة الصلة بين الصانع والمصنوع .

وبرغم كل هذا ، فعندما شرع كل من أفلاطون وأرسطو فى تناول المشكلات الاستطائيقية ، فانهما خضعا للاغراء . اذ سلما بالقول بأن الشعر - وهو الفن الوحيد الذى أسهبوا فى مناقشته - نوع من الصنعة . ووصفوا هذه الصنعة بأنها صنعة الشعر (Post Craft) فاية صنعة كانت المقصودة ؟

هناك بعض صناعات مثل ترقيع الأحذية والنجارة أو النسيج ترمى الى انتاج نوع ما من المصنوعات . وهناك صناعات أخرى مثل الزراعة أو تربية الأغنام أو ترويض الخيول ، ترمى الى انتاج بعض الكائنات (الانسان ليس بينها) أو تحسينها . كما أن هناك صناعات أخرى مثل الطب أو التعليم أو الحرب وغايتها هي تحرير خصائص معينة فى جسم الانسان أو عقله . على أننا لسنا بحاجة الى التساؤل عن أى هذه الصناعات تمثل الجنس الذى تعد صنعة الشعر نوعا منه . اذ أن وجود أحدهما لا يعنى استبعاد الآخر . فهمة كل من الاسكاف أو النجار أو النسيج غير مقصورة على انتاج أحذية أو غريلات أو أقمشة . فهو يقوم بالانتاج لوجود طلب على منتجاته . أى أن هذه الأشياء ليست غايات فى نظره بل هي وسائل لتحقيق غاية اشباع رغبة معينة ، فما يسعى لتحقيقه فى الواقع هو أحداث حالة عقلية معينة فى عائلته هي حالة الشعور بالاشباع هذه الرغبات . وينطبق نفس التحليل على الطاقة الثانية . ومن ثم يمكن

فى النهاية رد الأنواع الثلاثة من الصناعات الى نوع واحد • فكلها سبل
لابلاغ الانسان حالة معينة مرغوبة •

ويصح نفس الكلام عن صنعة الشعر • فالشاعر منتج ماهر ، ينتج
من أجل مستهلكين ، وترمى مهادته الى احداث تغيير معين فى عقولهم ،
يمكن تصوره سلفا بأنه يمثل حالات مرغوبة • فالشاعر مثل أى صانع
ينبغي أن يعرف أى تأثير يرمى اليه ، ويجب أن يتعلم بواسطة التجربة ،
وبالرجوع الى القواعد - التى لا تزيد عن كونها مأخوذة عن تجارب
الآخرين - كيف ينتج هذا الأثر • هذه هى صنعة الشعر كما تصورها
أفلاطون وأرسطو وكما تصورها بعض الكتاب من الذين قاموا باتباعها مثل
هوراس فى كتابه (فن الشعر) Ars Poetica • وهناك صناعات مماثلة
للتصوير والنحت وهلم جرا ، وبنت الموسيقى فى نظر أفلاطون الى حد
كبير فنا غير منفصل ، اذ بنت من مكونات الشعر •

لقد استشهدت بالقدمى لأن أفكارهم التى جاءوا بها فى هذا
الموضوع - كما هى الحال فى موضوعات أخرى - قد تركت آثارا
لا تمحى من عقولنا ، خيره وسيئه معا • وهناك إشارات فى بعضها وعلى
الأخص عند أفلاطون قد اتجهت الى نظرة مختلفة تماما ، إلا أن هذا
الرأى هو الذى حاولوا تميمه ، واعتمدت عليه نظريات الفنون وطرائق
ممارستها فى أغلب الأحيان حتى الوقت الحالى • ولقد نزعتم حتى بعض
اتجاهات الفكر الحالى بطريقة ما الى تعزيزه • فنحن نميل الآن للتفكير
فى أغلب المشكلات ، بما فى ذلك مشكلات الفن ، بنفس الطريقة المتبعة
فى الاقتصاد أو علم النفس • وكلتا الطريقتين فى التفكير تنزع الى
ادراك فلسفة الفن فى نطاق فلسفة الصنعة • فالفن فى نظر الاقتصادى
يدل على ظهور طاقة متخصصة من الصناعات • والفنان فى نظره منتج
وجمهوره من المستهلكين الذين يدفعون له أتعابه ، التى تحدد وفقا للآثار
التي يتركها عمله فى نفوسهم • والمتذوقون فى نظر عالم النفس يتألقون
من أشخاص يقومون بطريقة معينة برد فعل للمنبهات التى يجرى بها
الفنان • ومهمة الفنان هى معرفة ردود الفعل المطلوبة او المستحبة ، وأن
يقوم بانتاج المنبه الذى يثيرها •

من هذا يتضح أن النظرية التقنية فى الفن ليست بأية حال مقصورة
على القدمى • ففى من الناحية الفلسفية تمثل الطريقة التى يتبعها أغلب
الناس حاليا عند تفكيرهم فى الفن • وعلى الأخص الاقتصاديين

والنفسانيين ، وهم الناس الذين نتوقع منهم الارشاد في مشكلات الحياة الحديثة - وإن كان هذا يفرج جدوى أحيانا .

على أن هذه النظرية لا تزيد عن كونها خطأ دارجا ، كما يستطيع أن يلاحظ أى انسان ينظر إليها نظرة نقدية . فلا يهم أية صنعة من الصناعات هي التي تتوافق مع الفن ، ولا يهم كذلك ما هي أوجه النفع التي يتوقع أن يمنحها الفنان لجمهور متذوقيه ، أو ما هي ردود الفعل التي يفترض اثارته لها ، وينض النظر عن مثل هذه الدقائق ، فإن مشكلتنا هي هل الفن نوع من الصنعة أم لا ؟ . وتسهل الإجابة عن هذا السؤال اذا تذكرنا خصائص الصنعة الست التي سبق تعدادها في القسم السابق ، مع التساؤل عن مدى تناسبها مع الفن ، بشرط ألا نلجأ الى التصف عند الإجابة ، وأن تكون هذه الإجابة مباشرة ومقنعة . فمن الأفضل الا تكون عندنا أية نظرية خاصة بالفن عن حصولنا على واحدة تسبب لنا المتاعب منذ البداية .

٣ - تصدع النظرية

١ - أول خاصة للصنعة هي ما فيها من اختلاف بين الوسيلة والغاية . فهل يوجد هذا الاختلاف في الأعمال الفنية ؟ . هناك اختلاف وفقا لما تقولوه النظرية التقنية . فالقصيدة الشعرية هي وسيلة لحدث . أثر عقلى معين في المتذوقين ، مثلما تعد حذوة القرس وسيلة لحدث أثر عقلى معين في الرجل الذي يحتاج حصانه الى حذوة . والقصيدة بدورها تصبح غاية تعمل أشياء أخرى وسائل لها . وفي حالة حذوة القرس ، يمكننا اكتشاف المراحل بسهولة بعد تحليلها . فيمكننا ان نذكر ايقاد الكور ، وقطع قطعة من الحديد من قضيب حديدى ، ثم تسخينه . الخ . فما الذى يتشابه مع هذه العمليات في حالة القصيدة الشعرية ؟ ان الشاعر قد يجيى بقطعة من الورق وقلم . وقد يملا قلمه ، ثم يجلس مريضا يديه . الا أن مثل هذه الأفعال لا تعد من الأفعال التحضيرية الخاصة بالتأليف (الذى قد يسر بذهن الشاعر) بل هي خاصة بالكتابة . فلنفترض أن القصيدة كانت قصيرة يمكن تأليفها بغير استخدام لاية أدوات كتابية . فما هي الوسائل التي يستخدمها الشاعر في هذه الحالة للتأليف ؟ . لا أعرف لهذا السؤال أية اجابة ، اللهم الا اذا اردنا اجابات فكهة مثل القول بأن الشاعر يرجع الى بحور الشعر المختلفة ، أو أنه يخطط الأرض بقدميه أو يهز رأسه أو يله لقياس الوزن ، أو يسكر - فإذا نظر المرء الى المسألة جديا فانه سيعرى أن العوامل الوحيدة في هذا

الموضوع هي الشاعر ، والجهد الشعري الذي يبذله عقله ، والقصيدة .
فإذا قال أحد أنصار النظرية التقنية « حسنا - في هذه الحالة يكون
الجهد الشعري هو الوسيلة والقصيدة هي الغاية » ، فانتا سنطلب
منه أن يبحث لنا عن حدود يستطيع صنع حدود بوساطة الجهد وحده وبغير
كور أو سندان أو قادم أو ملقط . فلمدم وجود أدوات مناظرة لهذه
الأدوات في حالة القصيدة ، لا تعد القصيدة غاية لها وسائل .

فإذا عكسنا القضية قلنا : هل تعد القصيدة وسيلة للتأثير في ذهن
المستمع بطريقة معينة ؟ فلنفترض أن الشاعر قد قرأ أبيات قصيدته لبعض
المستمعين وهو يأمل أن يتأثروا بطريقة ما - ولنفترض أن النتيجة كانت
مختلفة : فهل يثبت هذا في ذاته أن القصيدة كانت رديئة ؟ انه سؤال
عسير . إذ قد يرد البعض عليه بالإيجاب ، وقد يخيب البعض الآخر عليه
بالنفي . غير أنه لو كان ظاهرا أن الشعر صنعة لكانت الإجابة على الفور ،
وبغير تردد بالإيجاب ، فمن واجب أنصار النظرية التقنية أن يقوموا بالكثير
من التعسف لكي يتمكنوا من إرغام الوقائع على التطابق مع نظريتهم في
هذه النقطة .

من هذا يتبين أن ما تأمل النظرية التقنية في تحقيقه ليس أمرا جليا .
ولنتابع كلامنا .

٢ - لا جدال في وجود تمايز بين التخطيط والتنفيذ في بعض
الأعمال الفنية ، وأعني تلك التي تعد كذلك من أعمال الصنعة أو
المصنوعات . إذ لا شك في أن هناك تداخلا بين هذين الجانبين ، كما يمكن
أن نتبين من الرجوع إلى مثل البناء أو الاناء . فكلهما قد صنع لتحقيق
مطلب معين ، وتحقيق نفع ما ، غير أنهما قد يكونان برغم ذلك من الأعمال
الفنية ، ولكن افترض أن شاعرا كان ينظم أبياتا من الشعر أثناء سيره
وعلى حين حين غرة جادت قريحته بأحد الأبيات ، ثم جادت بعد ذلك
بغيره . ثم لا يرضى بعد ذلك عنهما ، فيحوهما إلى أن يصبحا في الصورة
التي ترضيه . فما الخطوة التي قام بتنفيذها في هذه الحالة ؟ . ربما
مرت بخاطر هذا الشاعر فكرة غامضة تمسوقه إلى الاعتقاد بأنه إذا قام
بالسير قد يتمكن من نظم الشعر . ولكن ماذا تقول عن أوزان القصيدة
التي ينوي نظمها وبحورها ؟ انه - ولا ريب - ربما أمل في تأليف موشح
(سونيت) في موضوع ما قد حله له أحد ناشرى المجلات . غير أن
المسألة هنا هي أنه قد لا يحدد له مثل هذا الموضوع ، ومع هذا سيكون

شاعرا ، لأنه استطاع نظم الشعر بغير أن يرسم أية خطة محددة في ذهنه . أو افترض أن نجاحا لم يقصد عمل تمثال للمادونا (للنفراء) وعيسى الطفل ارتفاعه ثلاث أقدام من حجر الهوبتونوود Hopton Wood لثقته بأنه سيستطيع ارضاء رئيس الأبرشية الذي سيعطيه حق وضعه في مكان خال بالقرب من أبواب الكنيسة ، بل كان هذا النجاح يلعب بالطين بكل بساطة ثم رأى أن الطين قد تحول بين أصابعه الى شكل رجل يرقص . فهل لا يسمى هذا الشيء عملا فنيا لأنه قد عمل بغير تخطيط سابق ؟

كل هذا معروف للغاية . ولن يوجد ما يدعو الى التثبيت بقوله ، لولا اعتماد النظرية التقنية في حججها على نسياننا له . وعلمنا أن نلاحظ أثناء تفكيرنا فيه أهمية عدم الاسراف في تأكيده . فان الفن بمعناه الصحيح لا يتضمن وجود حد بين التخطيط والتنفيذ ، ويلاحظ الآتي : (أ) هذه الخاصية مجرد حد بين خاصية سلبية ، وليست ايجابية . فعملنا لا نرفع من شأن عدم وجود الخطة بحيث نجعلها قوة ايجابية نسميها بالالهام ، أو باللاشعور وما أشبه . (ب) هذه الخاصية من الخصائص المسموح بها في الفن ، وليست خاصية الزامية . فاذا قلنا : ان اية أعمال فنية غير مخططة ، ممكنة ، فلا يعني هذا أن الأعمال التي اتبعت مخططا ليست من الأعمال الفنية . اذ كانت هذه هي المغالطة المنطقية (١) الكامنة وراء جانب أو بعض جوانب من الأشياء المختلفة التي دعيت بالرومانتيكية . فقد يكون من الصواب القول بأن الأعمال الفنية التي يمكن انجازها بغير خطة هي الأعمال التافهة وحدها ، وأن أعظم منجزات الفن وأكثرها جدية قد تضمنت جانبا من التخطيط ، وتبعا لذلك جانبا من الصنعة . الا أن هذه الحجة لا تعد مبررا لقيام النظرية التقنية في الفن .

(١) ان هذا مثل لما اسميه في موضع آخر بمغالطة « الهوامش العشوائية » Precarious margins . فلو جرد تدخل بين الفن والصنعة قد بحث عن ماهية الفن لا في الخصائص الإيجابية للفن كله ، بل في تلك الأعمال الفنية التي لا تعد من أعمال الصنعة . وهكذا لم تعد أعمالا فنية غير تلك الأمثلة القائمة في الهوامش ، التي تقع خارج نطاق التدخل بين الفن والصنعة . وهذه الأمثلة تتبع الهوامش العشوائية . اذ ان أي دراسة لاحقة غير مكشوف في أية لحظة عن خصائص الصنعة في بعض الأمثلة - انظر كتاب مقال في المنهج الفلسفي An Essay on Philosophical Method (من مؤلفات كولينجود)

٣ - اذا لم يكن من المستطاع وضع حد بين الوسيلة والغاية ،
أو بين التخطيط والتنفيذ في الفن الحق ؛ فمن الواضح أنه لا يمكن
عكس ترتيب الوسيلة والغاية أو التخطيط والتنفيذ على التماكب .

٤ - يجيء بعد ذلك الكلام عن الاختلاف بين المادة الخام والمنتج .
فهل يوجد هذا الاختلاف في الفن الحق ؟ . ولو كان الأمر كذلك لقلنا
بأن القصيدة قد عملت من خامة ما . فما الخامة التي صنع منها جونسون
قصيدته *Queene and huntresse* أو قصيدة *Chaste and faire* ؟ . ان
لعل هذه الخامة هي الكلمات . حسنا ، فما هي هذه الكلمات ؟ . ان
الحداد لا يصنع الحدود من كل الحديد الموجود ، بل يصنعها من قطعة
معينة من الحديد مقطوعة من قضيب معين يحتفظ به في ركن من دكانه .
ولو فعل بن جونسون أي شيء من هذا القبيل لقال : « انني أود أن أعمل
برتيلا لطيفا أفتح به الفصل الخامس - المشهد السادس - من
Synthias Revels . وبين يدي اللغة الانجليزية ، أو أقصى ما أستطيع
معرفة منها . سأستخدم كلمة (thy) خمس مرات ، وكلمة (to) أربع
مرات ، وأستخدم كلا من الكلمات (and) ، (bright) ، (excellently) ،
(Godde) ثلاث مرات وهكذا . . . ولكنه لم يفعل أي شيء من هذا القبيل .
وتم تجل الكلمات التي تضمنتها القصيدة مجتمعة ، على الإطلاق ،
بخاطره في صورة مختلفة عن صورتها في القصيدة . ولم يتم بتعديلها
حتى ظهرت القصيدة كما هي لدينا . انني لا أنكر أننا اذا صنفنا الكلمات
أو الكلمات المتحركة أو الكلمات الساكنة في أية قصيدة مثل هذه ،
فاننا سنكتشف اكتشافات مثيرة للاهتمام ، وخامة - كما اعتقد - خاصة
بالطريقة التي اتبعها ذهن بن جونسون عندما نظم القصيدة . . ولا أمانع
في الاعتراف كذلك بأن النظرية التقنية في الفن ستؤدي خدمة عظمى ،
اذا ساقط الناس إلى اكتشاف مثل هذه الأمور . غير أنها اذا ارادت
التعبير عما رغبت القيام به بتسمية هذه الكلمات أو الأصوات بالمادة التي
صنعت منها القصيدة . فانها تكون قد قالت هراء .

ولكن لعل هناك مادة خاما من نوع آخر . فمثلا قد تكون هذه المادة
الخام في صورة مشاعر وانفعالات تشعر بها روح الشاعر في بداية
عمله ، وتحولها جهوده إلى قصيدة . فكما قال « هيني »
Aus meinem grossen Schmerzen mach ich die kleinen Lieder
(أعمل أغنية صغيرة من أحزاني الكبيرة) ولقد أصاب بغير شك . إذ يمكن
وصف ما يقوم به الشاعر بحق بأنه تحويل الانفعالات إلى اشعار . غير أن

هذا التحويل جد مختلف عن تحويل الحديد الى حذوة للفرس . فلو تماثل
النوعان ، لأمكن للحداد أن يصنع الحذوة من رغبته في دفع الإيجار .
والشيء المطلوب أكثر من هذه الرغبة بكثير ، والذي ينبغي توافره له لصنع
الحذو منه هو الحديد ، لأنه خامه هذه الحذو . وفي حالة الشاعر
لا وجود لمثل هذا الشيء الإضافي .

في كل عمل فني شيء يمكن أن يسمى وفقا لجانب من معنى الكلمة
بالشكل . وإذا توخينا الدقة قلنا انه شيء له طابع الإيقاع أو النمط
أو النظام أو التصميم أو القوام . غير أنه لا يتبع ذلك القول بوجود تمايز
بين الشكل والمادة . فعند وجود هذا التمايز ، كما هو الحال في الأشياء
المصنوعة ، توجد المادة في صورة خامه قبل أن يفرض الشكل عليها ،
كما أن الشكل يوجد في صورة مخطط سبق تصوره قبل فرضه على
المادة . وبالنظر الى وجود الاثنين في الشيء المنتج بعد انتهائه ، فأننا نستطيع
أن ندرك كيف كان باستطاعة المادة أن تقبل شكلا مختلفا ، وكيف كان
بالإمكان فرض الشكل على مادة مختلفة . ولا تنطبق أية حالة من هذه
الأحوال على العمل الفني . فقبل ظهور القصيدة ، يوجد ولا ريب
شيء ما ، كان هناك مثلا اضطراب في روح الشاعر . غير أن هذا
الاضطراب - كما رأينا - ليس الخامه التي صنعت منها القصيدة ، كما
يوجد كذلك - بلا جدال - دافع للكتابة ، غير أن هذا الدافع ليس شكل
القصيدة التي لم تكتب بعد ، وبعد أن تتم كتابة القصيدة ، فإنها لن
تتضمن شيئا يحثنا على القول : هذه مادة قد كان بالإمكان أن تظهر
في شكل مختلف ، أو : أن هذا الشكل كان من المستطاع ادراكه في
مادة مختلفة .

وعندما تكلم الناس عن المادة والشكل ، من حيث صلتها بالفن ،
وعندما ذكروا تلك التفرقة المختلطة القريبة بين شكل ومضمون ، فإنهم
في الواقع قد قاموا بأحد أمرين مختلفين سويا . فهم إما أنهم قد شبهوا
العمل الفني بالشيء المصنوع ، وشبهوا عمل الفنان بالصانع ، أو
استخدموا هذه المصطلحات بطريقة مجازية مبهمه وصيلة للإشارة الى
فوارق توجد بحق في الفن ، ولكنها من نوع مختلف . ففي الفن يوجد
اختلاف على الدوام بين ما عبر عنه وبين الشيء بعد التعبير ، أي أن هناك
اختلافا بين الدافع الأول للكتابة والتصوير والتأليف الموسيقي ، وبين
القصيدة والصورة والمقطوعة الموسيقية في صورها النهائية . فهناك
فارق بين النص الانفعالي في تجربة الفنان ، وما يمكن أن يدعي بالمنصر

الفكرى . وكل هذه الأمور جديرة بالبحث ، غير أنها كلها ليست مماثلة لحالة التمايز بين الشكل والمادة .

وفي النهاية ليس هناك في الفن شيء مماثل لهرارشية الصناعات . وقيام كل صنعة باملاء غاياتها على الصنعة التالية لها ، وتزويدها الأرقى منها بالوسائل أو الخامات أو الأجزاء . فعندما يكتب الشاعر أبياتا من الشعر لكي يلحنها الموسيقي ، فلا تعد هذه الأبيات وسائل لفاية الموسيقي ، لأنها منهجية في الأغنية التي تعتبر منتجا مكتملا للموسيقي . وكما رأينا أن من بين خصائص الوسائل ، أن تطرح جانباً بمجرد قيامها بمهمتها . كما أن هذه الأبيات ليست خاماً . فالموسيقي لا يحولها الى موسيقى . انه يلحنها ، ولو كان للحن خاماً (ولا وجود لمثل هذه الخامة) . لما تألفت هذه الخامة من أشعار . وما يحدث هو تعاون الشاعر مع الموسيقي لانتاج عمل فني يدين لكل منهما بالفضل . وهذا يصدق حتى اذا لم تتوفر للشاعر نية التعاون .

ولقد استخلص أرسطو من فكرة هيرارشية الصناعات فكرة وجود صنعة اسمى ، تتجه اليها كل الهيرارشيات بحيث تعمل انواع الخير المختلفة التي تتمخض عن هذه الصناعات بطريقة أو أخرى في التمهيد لدور هذه الصنعة الاسمى التي يستطيع تسمية حصيلتها بالخير الاسمى (١) . ولأول وهلة ربما اعتقدنا وجود صدى لهذه الفكرة في نظرية فاجنر التي جعل فيها الأوبرا فناً اسمى ، باعتبارها تجمع في صعيد واحد النواحي الجمالية في الموسيقي والشعر والدراما ، وفنون الزمان وفنون المكان . غير انه بغض النظر عن مسألة هل أصاب فاجنر في اعتبار الأوبرا اسمى الفنون ، فإن هذا الرأي لا يرتكن في الواقع الى فكرة هيرارشية الفنون . فالكلمات والإيحاءات والموسيقي والمناظر ليست وسائل لتحقيق الأوبرا ، كما انها ليست خامتها ، بل هي أجزاء منها ، ومن هنا يستطيع استبعاد هيرارشية الوسائل والخامة ، ولا تبقى غير هيرارشية الأجزاء . ومع هذا فإن هيرارشية الأجزاء غير قائمة . فلقد ظن فاجنر أنه من فطاحل الفنانين لأنه لم يكتب موسيقاه فحسب ، بل كتب أشعاره . أيضاً ، وصمم مشاهد أوبراه ، وعمل مخرجاً لها . هذه الطريقة مختلفة تماماً عن الطريقة المتبعة في صنع السيارات ، والتي جاء طابعها الهيرارشى من قيام شركات مختلفة بصنع مختلف الأجزاء ، باعتبار كل منها يختص بعمل من نوع محدد .

بمجرد تمنعنا جديا في فكرة الصنعة ، سيتضح تماما أن الفن بمعناه الحق لا يمكن أن يكون نوعا من الصنعة . وينبغي أن أغلبهم يكتفون عن الفن حاليا يعتقدون أنه نوع من الصنعة . ولهذا هو الخطأ الأساسي الذي ينبغي أن نحاذره أية نظرة استنساخية حديثة . وحتى أولئك الذين لا يؤيدون هذا الخطأ صراحة ، فإنهم يناصرون مذاهب تتضمنه . واحد هذه المذاهب هو مذهب التقنية الفنية .

ويمكن بيان هذا المذهب كما يلي : الفنان يجب أن يحصل على نوع من التخصص في المهارة يدعى بالتقنية . وهو يحصل على مهارته ، كما يحصل الصانع عليها من جهة ، عن طريق خبرته الشخصية ، ومن جهة ثانية نتيجة لمشاركته في تجارب الآخرين الذين يصيرون تبعاً لذلك أساتذته . والمهارة التقنية التي يحصل عليها هكذا لا تجعله في ذلتها فناً ، لأن التقنى يصنع بينما الفنان يولد . فقد تنتج القدرات الفنية الكبرى أعمالاً فنية باهرة حتى إذا كان هناك نقص تقني ، كما أن أعظم تقنية مكتملة لن تجيء بأجمل نوع من الأعمال الفنية في حالة الافتقار إلى هذه القدرات . ومع هذا فإنه لن يتم إبداع أي عمل فني دون اعتماد على قدر من المهارة التقنية وأشياء أخرى مساوية . فكلما حسنت التقنية ، حسن الصل الفني . ونحتاج المواهب الفنية الكبرى لكي تبرز في أصح صورة وأبهاها إلى تقنية ينبغي أن تتميز في نوعها مثل تميز القدرات الفنية في نوعها .

كل هذا الكلام ، إذا أحسن فهمه ، صحيح . وكما تنتقد الفكرة الماعطية القائلة بأن الأعمال الفنية يستطيع أن ينتجها أي إنسان حتى إذا بذل جهداً هيناً في سبيل تعلم أصولها ، مادام هناك إخلاص وصحة قصد ، ومادامت هذه الأعمال قد أخذت أثراً عظيماً . وبالنظر إلى أن الكاتب في مسائل الفن لا يخاطب غالباً الفنانين بل يخاطب هواة الفن ، لذلك يحسن صنعا إذا ألح - فيما يعرفه كل فنان ، وإن كان أغلب الهواة لا يعرفونه - في تأكيد ما بذل من ذكاء عظيم ، وجهد هادف ، وضبط للنفس احتاج إلى مشقة ووعي في سبيل صنع الإنسان الذي استطاع كتابة سطر مماثل لما كتبه بوب أو استطاع أن يختار مثل ميكل أنجلو أنسب شظية من الأجوار لتماثيله بمجرد خبطة واحدة في الحجر . ومن الحقيقي ومن المهم كذلك التنويه بالمهارة التي ظهرت في هذه الأمثلة (ولندع كلمة مهارة هنا هنيئة بغير استقصاء وبحث) فإنها وإن كانت

شرطاً ضرورياً لا ينجاز الفن الجيد ، إلا أنها لا تعد وحدها كافية لإنتاج هذا الفن الجيد . وفي قصيدة ابن جونسون ظهر قيد كبير من مثل هذه المهارة . وربما قام ناقد ياطويسار براعته ومهارته بتحليل ما تحتويه القصيدة - وهو عمل لا يخلو من فائدة - من أنماط محكمة مبتكرة في الأوزان والقافية ، وأنغام متوافقة ومتناغمة ، غير أن ما جعل ابن جونسون شاعراً وشاعراً عظيماً ، ليس مهارته في انشاء مثل هذه الأنماط ، بل رؤياه التخيلية لآلهة الشعر أو شياطينها . وكان التعبير عنها جيداً باستخدام مهارته ، كما أن دراسة الأنماط التي أنشأها تستحق منا كل تقدير في سبيل متعتنا . ولقد قامت مس اديث بيتويل - وتميزها شاعرة وناقدة ليس بحاجة الى اشادة ، كما أن تحليلها لموسيقى الشعر يتصف بالعمق مثل أشعارها - بتحليل الأنماط التي أنشأها مستر ت . اس . اليوت باتباع هذه الطريقة كما أنها كتبت بحاسة عن المهارة التي تمثلها . إلا أنها عندما حاولت بطريقة قاطعة المقارنة بين عظمتها وضالة شأن شعراء معينين قد يوصفون أحياناً على سبيل السخرية بأنهم مساوون له ، كفت عن الثناء على تقنيته وكتبت : « لدينا هنا رجل قد تحدث مع ملائكة شرسين ، وملائكة يتميزون بصفاتهم وودائعهم ، كما أنه قد سار وسط الموتى في أسفل سافلين (١) » هذه التجربة - كما أرادت أن تفهمنا - هي جوهر شعره . فهي التي تساعد على « تضخيم تجربتنا ، بتطعيمها بتجربته » (وهي جملة مفضلة عندها ، وساعدت عند استخدامها على الدوام على تنوير قرائها) وهي التي تؤكد لنا أنه شاعر حق . ومهما بدا من ضرورة في وجوب توفر مهارة فنية عند الشاعر ، فإنه لن يعد شاعراً ، إلا إذا لم تعتبر هذه المهارة مساوية لفنه ، بل مساوية لنشء يستخدم في خدمة الفن .

هذا الكلام ليس نفس نظرية اليونانيين والرومانيين في صنعة الشعر ، بل هو صيغة معدلة منقحة لها ، وبعد الاستقصاء سنرى أنها برغم ابتعادها عن نظرية صنعة الشعر القديمة لتجنب أخطائها ، لم تبتعد كثيراً عنها .

وعند القول بأن لدى الشاعر مهارة تقنية ، فمضى هذا أن لديه شيئاً مماثلاً في طبيعته لما يدعى بنفسه الاسم في حالة التقني بمعناه . الحق ، أو البصائر . إذ يتضمن هذا القول بأن الصلة بين هذه المهارة :

(١) ص ٢٥١ من الفصل الخامس في كتاب مظاهير الجبر الجدي .

المزعومة في حالة الشاعر وبين انتاجه الشعر ماثلة للصلة بين مهارة النجار وانتاج المنضدة . فاذا لم تمن ذلك تكون الكلمات قد استخدمت بطريقة غامضة بعض الشيء . اما بطريقة خفية فيها يعتمد مستخدمو الكلمة اخفاء المعنى بقصد عن قرائهم ، أو - وهذا أكثر احتمالا - بطريقة قد تظل خفية حتى لهم . ونحن متفرض أن الناس الذين يستخدمون هذه اللغة ينظرون اليها نظرة جدية ، وأنهم توافقون لمرفة ما تتضمنه .

ومهارة الصانع تعنى معرفته للوسيلة الضرورية لتحقيق غاية معلومة ، كما تعنى براعته في الامام بهذه الوسيلة . فالنجار الذي يصنع منضدة يظهر براعة عندما يعرف المواد والأدوات التي يحتاج اليها لصنع المنضدة ، وعندما يكون قادرا على استخدام هذه الأدوات والمواد بطريقة تساعده على دقة انتاجها كما طلبت منه .

والنظرية التقنية في الشعر تتضمن القول أولا - بأن لدى الشاعر تجارب معينة في حاجة الى تعبير ، ثم ادراكه بإمكان ظهور قصيده يعبر فيها عن هذه التجارب . وبعد ذلك يتطلب تحقيق القصيدة بوصفها غاية لم تتم بعد ، ممارسة بعض قدرات معينة أو صور من صور المهارة . هذه المهارات هي التي تمثل تقنية الشاعر . وفي هذا الكلام جانب من الحقيقة . فبحق يبدأ عمل القصيدة عندما تتوافر للشاعر تجربة في حاجة الى التعبير في شكل قصيدة . غير أن اعتبار هذه القصيدة غير المكتوبة غاية ، وتقنية الشاعر وسيلة لتحقيقها ، باطلا . لأنه يعنى القول بأن الشاعر قبل أن يشرع في كتابة القصيدة يصرف - كما أن باستطاعته أن يحدد - مواصفاتها بنفس الطريقة التي يتبعها النجار عند معرفته مواصفات المنضدة التي ينوي صنعها . هذا الكلام يصديق على البوام على الصانع . ولهذا السبب فانه يصديق على الفنان في الحالات التي يكون فيها العمل الفني عمل صنعة كذلك . الا أنه ليس صحيحا بإمرة عن الفنان في الحالات التي لا يكون فيها العمل الفني عملا من أعمال الصنعة ، مثلما يحدث في حالة ارتجال الشاعر اشعاره ، أو عندما يلهو المثال بالصالح ، وهكذا دواليك . ففي هذه الحالات (التي تعد أمثلة فنية برغم احتمال كونها أمثلة للفن في مستوى متواضع نسبيا) ليس لدى الفنان أية فكرة عن التجربة التي تتطلب تميرا ، الا بعد انتهائه من التعبير عنها . إذ أن ما يود قوله لا يتمثل امامه غاية تبتكر الوسائل لتحقيقها . فلا تتبين هذه الغاية الا بعد أن تتشكل القصيدة في ذهنه أو تتشكل الطين بين أصابعه .

وتظهر آثار لهذه الحالة حتى في أكثر الأعمال الفنية تعقيدا واعتمادا على التأمل والتخطيط . وهذه مشكلة ينبغي أن تعود إليها في فصل آخر (مشكلة التوفيق بين التلقائية اللاتأملية في الفن في أبسط صورها ، وبين الأعمال الفنية ذات المضمون الفكري الضخم الذي تتضمنه أعمال فنية عظيمة مثل أجامنون والكوميديا الإلهية) . وفيما يتعلق بالحاضر سنتناول مشكلة أيسر ، لأن ما نواجهه هو نظرية تدعى أنها نظرية للفن بوجه عام ولاثبات بطلانها لن يلزمنا إلا بيان وجود أمثلة فنية لا تنطبق عليها .

وعندما توصف بالتقنية ، القدرة التي ينشئ بواسطتها الفنان صيفا من الكلمات أو الأنغام أو لمسات الفرشاة ، تكون هذه النظرية قد أساءت إلى هذه القدرة بأن جعلتها تتشابه مع المهارة التي يستخدمها الصانع في تحقيق غاية مسبق تصورها ، اعتمادا على انشاء وسائل مناسبة . والصيغ شيء حقيقي لا ريب فيه . والقدرة التي يعتمد عليها الفنان في انشاء هذه الصيغ أمر جدير بغير جدال بعبائتنا . إلا أننا إذا صممنا على النظر إلى هذه القدرة ، وكأنها ثمرة واعية لوسيلة ترمي إلى تحقيق مقصد واع - أو كأنها تقنية - لن نكون قد قمنا بغير الاساءة إلى الدراسة مقدما .

٥ - الفن منها سيكولوجيا

ربما كان التصور الحديث للتقنية الفنية ، كما تبين في كتابات النقاد - أو كما هو متضمن فيها - غير ناجح . إلا أنه محاولة جادة لتغلب على نقط ضعف نظرية صنعة الشعر القديمة لاعتراؤه بأن العمل الفني بمعنى الكلمة ليس شيئا مصنوعا ، إذ يتضمن إبداعه عناصر لا يمكن إدراجها تحت معنى الصنعة . وإن كان هذا التصور الحديث قد أقر مع هذا بوجود جانب من الحقيقة في هذه النظرية ، إذ من بين العناصر المتضمنة في إبداع العمل الفني ، يوجد عنصر يمكن أن يوصف بذلك ، وهو تقنية الفنان . ولقد رأينا أن مثل هذا الكلام لن يجدي . على أننا لن ننسى أن أولئك الذين قنعوا هذا الرأي قد كانوا من أصحاب التجارب الفنية .

ولن نستطاع قول مثل هذا الرأي عن محاولة أخرى لرد اعتبار النظرية التقنية في الفن ، واعتنى المحاولة التي تقوم بها مدرسة كبيرة من السيكلوجيين المحدثين ، ومن النقاد الذين يتبعونهم في آرائهم . ففي هذه

المحاولة ، يتصور العمل الفني برمته شيئا مصنوعا مصمما (وذلك اذا توفر قدر كبير من المهارة يبرر استخدام الكلمة) وسيلة لتحقيق غاية ورائه . وهذه الغاية هي احداث اثر نفسي ما لدى المتذوقين . ولكي يستطيع الفنان التأثير في جمهوره بطريقة معينة ، فانه يخاطبهم بطريقة معينة ، وذلك بأن يقدم لهم عملا فنيا معيناً . ويتحقق اثر واحد على الأقل اعتمادا على تمكنه في الفن ، اذ يتاثر هذا الجمهور بالعمل الفني مثلما اراد . وربما تحقق شرط آخر . فقد يكون الاثر العقلي الذي استثاره فيهم - من ناحية او اخرى - اثرا عقليا قيما يخصب حياتهم ، ومن ثم فانه لن يؤدي الى اثارة اعجابهم فحسب . بل والى اقرارهم بفضله كذلك .

وأول ما يلاحظ على نظرية الفن هذه القائمة على فكرة (المنبه ورد الفعل) هو أنها ليست شيئا مستحدثا . انها نظرية الكتاب العاشر في جمهورية افلاطون ، وكتاب الشعر (البويتيقا) لأرسطو وكتاب فن الشعر Poetica لهوراس . فلقد اتبع السيكولوجيون الدين استفادوا منها - عرفوا أم لم يعرفوا - مذهب صنعة الشعر دون أي تشكك فيه بعد النقد الهدام الذي لاقاه على يد الاستطائقيين في القرون القليلة الماضية .

ولا يرجع هذا الى اعتماد نظرتهم على دراسة افلاطون وأرسطو مع اغفالهم للمؤلفين الأكثر حداثة ، بل يرجع الى أنهم مثل العلماء المتكئين الذين يعتمدون على الاستقراء - قد عنوا بالوقائع ، وان كانت عنايتهم قد انصبحت على الوقائع الخاطئة (وهذه كارثة لن تستطيع الوسائل الاستقرائية ، حمايتهم منها) . فنظريتهم في الفن قد اعتبرت على دراسته كما هو مفهوم بمعناه الباطل .

وهناك حالات متعددة يدعى البعض فيها صفة الفنان ، ويشرع متعبدا في احدثات اثاره نفسية معينة لشيء جمهوري . فالهريج الهنري يلقي بنفسه على الارض لاثارة الضحك يملك عددا من الوسائل المجرية بنجاح التي تساعد على تحقيق هذه الاثارة . والامر بالمثل في حالة ادب (الفرائض) في ادب الاثارة ، وفي حالة الخطباء السياسيين والوعاظ الدينيين أصحاب الغايات المحددة الذين يجمعون وسائل متعددة لتحقيقها .

وهكذا • وربما أمكننا إجراء تصنيف تقريبي لهذه الغايات (١) •
 فاولا - قد تكون غاية الفنان هي اثارة نوع معين من الانفعالات • والانفعالات
 قد تكون غالبا من اى نوع • ومن الفوارق الأكثر أهمية ، التفرقة بين
 اثارة الانفعالات لذاتها ، باعتبارها من التجارب المستحبة ، أو اثارها
 باعتبارها ذات قيمة في الحياة العملية • ويتبع المخرجون وكتاب الاثارة
 اول هذين القسمين ، كما يتبع الخطباء السياسيون والدينيون الفريق
 الآخر • ثانيا - قد تكون الغاية هي استحثات افعال فكرية معينة • وهذه
 قد تكون كذلك من انواع مختلفة للغاية • الا أن هذه الاستثارة قد تحدث
 بفعل أحد دافعين • فلما أن يكون السبب هو اعتبار الموضوعات التي
 تدور حولها جديرة بالفهم ، أو اعتبار الأفعال ذاتها جديرة بالإتياع ،
 حتى وإن لم تؤد الى شيء له أهمية في سبيل المعرفة • ثالثا - قد تكون
 الغاية هي استحثات نوع معين من الفعل • وفي هذه الحالة كذلك
 يوجد دافعان : فلما لأن الفعل يتصور شيئا نافعا ، أو لأنه يتصور شيئا
 صوابا •

لدينا إذن ستة أنواع تسمى فيما بنوع الخطأ • ولقد اعتبرت كذلك
 لأنها أنواع من الصنعة فيها يستطيع مزاول هذه الأنواع - باستخدام
 مهارته - أحداث رد فعل سيكولوجي مرغوب في جمهوره • ومن ثم تتبع
 هذه الأنواع التصور المهجور - وإن لم يكن قد توارى بهد واختفى -
 لصنعة الشعر وصنعة التصوير وما أشبه ، وهي تصورات باطلة ،
 لأن التفرقة بين الوسيلة والغاية التي ترتكن إليها كلها لا تتبع الفن
 بمعناه الحق •

فلننضم إذن هذه الأنواع الستة بإيسائها المبهجة • فإذا اتى أى
 انفعال لذاته باعتباره تجربة ممتعة ، فإن صنعة اثارته تسمى ترفيها ،
 وإذا كان القصد من هذه الاثارة هو قيمته العملية ، يسمى هذا النوع
 بالسحر (ويوفى يشرح معنى هذه الكلمة في الفصل الرابع) • فإذا
 أثبتت ملكات الفكر لمجرد استحثاتها على العمل ، يسمى الفعل الذى يرمى
 الى اثارها باللفز • أما اذا قصد به معرفة شيء أو آخر فانه يسمى
 تعليميا • وإذا استثير أى فعل على يقينه النفع كان الفعل الذى أدى الى

(١) للمصنف الذى دعانى إلى تسميتها بتصنيفات تقريبية في ذلك في الواقع أن يستطيع
 (استحثات انواع معينة من الفعل في التمتع) وذلك
 تلك بلغة قسرية ولكن في الحقيقة التي ينبغي توافرها لإحداث هذه الاستثارة • ومن أهم
 هذه الاستثارة أن تكون ثلاثية بصفة مطلقة • وعلى هذا فانه ان تكون استجابات لمبهات •

الاثارة اعلانا او (يروباچندا) باستخدام المعنى الحديث السائد وليس
المعنى القديم . فاذا ذكيت هذه الاثارة باعتبارها حقا اسميناها ترغيبا
او نصحا .

هذه الانواع الستة - كل منها على حدة او بعد الجمع بينها -
تتضمن على المهام التي يقوم بها كل ما اغتصب اسم الفن في العالم
الحديث بنوع الخطا . وليس بينها وبين الفن الحق اية صلة . ولا يرجع
هذا (مثلما قال اوسكار وايلد ببراعته الفذة التي تعتمد على الاخفاق
في بلوغ الحقائق ثم المباهاة بادعاء اصابتها بعد ذلك) الى ان « الفن كله
بغير نفع » لان الامر ليس كذلك . فالعمل الفني قد يكون مسليا ويؤدى
الى التعلم ، ويحتوى على الغاى ، ويساعد على الترغيب وما الى ذلك ،
ولا يحول هذا دون اتصافه بانه فن . وما من شك فى انه اذا اتصف
بمثل هذه الخصائص سيكون مفيدا بحق . وقد يرجع السبب فى هذا -
ولعل اوسكار وايلد قد اراد قول ذلك - الى ان ما يجعله فنا شيء ،
وما يجعله مفيدا شيء آخر . فتقرير نوع رد الفعل السيكولوجى الذى
يحدثه ما يدعى بالعمل الفني (على سبيل المثال اذا تساءلت كيف تؤثر
فيك قصيدة معينة) غير مرتبط بالمرّة بتقرير هل هو عمل فنى او لا .
كما انه غير مرتبط كذلك بمسألة نوع رد الفعل السيكولوجى الذى قصد
احداثه .

من هذا يتضح ان تصنيف ردود الفعل التي تحدثها قصائد الشعر
او اللوحات او الموسيقى وغيرها ، ليس تصنيفا خاصا بأنواع الفن ،
بل هو خاص بأنواع الفن الزائف . على ان كلمة « الفن الزائف » تعنى
شيئا ليس بفن ، وان كان يرصف خطأ بأنه فن . ولن يحدث خطأ فى
وصف شيء ليس بفن بأنه فن الا اذا وجد اساس ما للخطا ، كان يكون
الشيء الذى فهم على سبيل الخطا بأنه فن ، قريبا من الفن الى درجة تسهل
حدوث الخطا . فكيف ينبغي ان تكون مثل هذه القرابة ؟ . لقد سبق
ان راينا فى الفصل السابق انه قد يحدث جمع بين الفن والدين مثلا ،
ويكون هذا الجمع من نوع يؤدى الى تيمية الباعث الفنى - برغم وجوده
بحق - للباعث الدينى . فاذا اُسِمَتِ حصيلة مثل هذا الجمع ببساطة
فنا ولا شيء غير ذلك ، لدعا هذا الى الاجابة الآتية : « انه ليس بفن ، انه
دين » فقوام الدعوى فى هذه الحالة هو ان ما هو دين فحسب قد اعتبر
فنا بنوع الخطا الا ان مثل هذا الخطا لا يحدث اطلاقا فى الواقع .
وما يحدث هو وصف مزاج من الفن والدين على سبيل المجاز بالفن ، ثم

تنسب الخصائص التي يتصف بها باعتباره ديناً وليس باعتباره فناً إليه .
بنوع الخطأ ، بافتراض أنها من خصائصه فناً .

ومن هنا يمكن القول بأن هذه الأنواع المختلفة من الفن الزائف
هي في الواقع أنواع مختلفة من الاستخدامات التي قد يستخدم فيها
الفن .

وإذا أريد تحقق أى مقصد من هذه المقاصد لوجب وجود الفن أولاً ،
ثم بعد ذلك خضوعه لأية غاية نفعية . فبغير توفر قدرة للإنسان على
الكتابة لن يقدر على الكتابة للدعاية . وبغير وجود قدرة على الرسم ،
لن يستطيع أن يكون رسام صور حزلية أو صور إعلانات . هذه الأفعال
قد مرت في كل حالة من الحالات عند تقديمها في عملية من مرحلتين :
فاولاً هناك كتابة - أو رسم أو أى شيء آخر - قد تمت ممارستها باعتبارها
فناً لذاتها ، وتبعاً لغايتها ، كما أنها قد نمت وفقاً لطبيعتها الحقة ، بغير
مبالاة بهذه النواحي الأخرى . ثم توقف هذا الفن المستقل المكتفى بذاته ،
بعد أن هيئت الأرض لظهوره أو أصبح to the Plough - كما يمكن
القول - ثم ارغم على ترك طبيعته الحقة ، وخضع لغاية أخرى غير غايته .
وهنا تكمن المأساة الغريبة لموقف الفنان في العالم الحديث ، فهو قد ورث
تراثاً تعلم منه ما ينبغي أن يكون عليه الفن ، أو على الأقل ما ينبغي
ألا يكون عليه . ولقد سمع نداءه وكرس نفسه لخدمته . ثم بعد ذلك ،
وعندما يجيء وقت مطالبته المجتمع بتقديم العون له ، لكي يكرس نفسه
لغاية ليست مع كل هذا غايته الذاتية بل هي غاية من بين غايات الحضارة
الحديثة ، فإنه يكتشف أن حياته مرهونة بنبذ اعتقاداته وباستخدامه الفن
الذي اكتسبه ، في صورة تتعارض مع طبيعته الحقة كأن يعمل في الصحافة
أو مصمم إعلانات . . إلى غير ذلك . وهذا انحطاط قد يفوق في فظاعته
الدعارة أو الاتجار في الجسد .

وحتى في مثل هذه الحالة المتنافية للطبيعة ، فإن الفنون لن تكون
إطلاقاً مجرد وسائل لغايات تفرض عليها . فالوسائل - بمعناها الصحيح -
تبتكر من أجل الغايات المراد تحقيقها . ولكن في هذه الحالة ينبغي أن
يوجد الأدب أو الرسم وغير ذلك أولاً ، قبل القيام بتوجيهه إلى المقاصد
المطلوبة . ومن ثم فمن الأخطاء الأساسية للقاضية أن يتصور الفن ذاته
وسيلة لأية غاية من هذه الغايات حتى إذا اضطر للخضوع لغرضها .
وهو خطأ كثيراً ما حذته النزعات الحديثة في علم النفس ، كما يقوم

بتعليمه في الوقت الحالي - بطريقة ذات تأثير - أنيس ذوو سلطة أكاديمية -
ومع كل هذا ، فإن هذا الاتجاه لا يزيد عن كونه صورة جديدة للمغالطة
القديمة القائلة بأن الفنون أنواع من الصنعة ، وذلك بمد أن تخفت في
زى مستعار هو العلم الجديث .

فإذا كان هذا الاتجاه قد خدع حتى أنصاره ، فإن هذا لا يرجع
إلا لأنه قد تردى من مآزق لآخر . وتسمح نظرية هؤلاء برايين بدليلين :
فاما اعتبار ماهية الفن هي اثارة ردود فعل معينة في جبهة متفوقهم ،
أو أن هذه الاثارة نتيجة منبعثة من ماهيته في ظروف معينة . ولننظر
إلى الرأي الأول . فإذا كان الفن قد اتصف بذلك لمجرد اثارته ردود فعل
معينة ، فإن الفنان وفقا لهذا المعنى مجرد مورد عقاير أو مخدرات ضارة .
أو نافعة . ولن يكون ما أسميناه أعمالا فنية شيئا أكثر من جانب من
محتويات الفارماكوبيا (١) . فإذا تساهلنا عن الأساس الفنى ترتكن إليه
التفرقة بين هذا الجانب من الفارماكوبيا والجوانب الأخرى ، لما صادفنا
آية اجابة .

وهذه ليست بنظرية للفن . وهى ليست استطيعا بل هى شىء
متعارض مع الاستطيعا . ولو أنها عرضت باعتبارها بياناً صحيحاً عن
تجارب أصحابها لوجب علينا أن نقبلها وفقاً لهذا الأساس ، على شريطة
أن ندرك افتقار أصحاب هذه التجارب إلى أية تجربة استطيعية ، أو
افتقارهم على الأقل إلى أية تجربة قوية بالدرجة الكافية التى تساعد على
ترك أثر عميق في نفوسهم يمكنهم من اكتشافها عندما يتأملون باطنهم
للمعرف على ملامح هذه التجربة الأساسية (٢) . ومن المستطاع بالطبع
أن تشاهد الصور وأن تسمع الموسيقى وأن تقرأ شعراً دون أن تجهل
على أية تجربة استطيعية من هذه الأشياء . وقد يستشبه عند عرض
هذه النظرية السيكلوجية في الفن بالطناب في الكلام عن أعمال فنية
معينة . غير أنه لو كان هذا الكلام مرتبطاً حقاً بالنظرية لما كان من
الواجب وصفه بأنه نقل فنى أو نظرية استطيعية . تماماً كما لا توصف

(١) انظر كتاب (جيمس) D. G. James - مبهم النية والهمز : Scepticism
& Poetry - ١٩٢٧ .

(٢) يعد الدكتور ريتشاردس I. A. Richards في الوقت الحالى أبرز دعاة
النظرية التي اهاجمها . ولن أستطع القول بعدم توفر تجربة استطيعية لديه . غير أنه
لا يكتشفها في كتاباته ، بل يكشف عنها بين الحيلة والأخرى . فهو وكثما يقيم
عزيمة له تسريه وسط كتاباته .

هذه الصفة الانتقادات التي تظهر في مجلة The Tailor & Cutter . في نقد الفرائق التي إتبعها وشاهو المخططات الأكاديميون في رسم المنترك ، والسراويل . ولو حاولت هذه النظرية أن تثبت نفسها باعتبارها طريقة في النقد الفني ، فإن اعتبارها سيكون مقصورا (إلا إذا تناسلت أسننها) على مفاهيم غير استيطيقية ، كما يحدث عندما تحاول تقدير الزايات الموضوعية لأية قصيدة معلومة ، ففكر قاتنة يرفود الفعل التي تحدث لدى أشخاص أخفى عنهم اسم الشاعر ، بغض النظر عن براعة هؤلاء الأشخاص أو خبرتهم باللمحة الشاقة الخاصة بنقد الشعر ، أو قد تلجأ إلى ذكر عدد الانفعالات مفصلة التي تأثر بها مسنم واحد ، ويمكن لقالم النفس أن يحصرها بقدر أن رأها تحقيق بقيمتها .

وتتخض هذه المفضلة عن عدم المناسي بالفن في هذا التحليل . والحل الآخر الممكن اللجوء إليه هو ألا ينظر إلى الإشارة التي تحدثها ردود فعل معينة على أنها ماهية الفن ، بل ينظر إليها باعتبارها نتيجة منبئة في ظروف معينة من طبيعة هذه الماهية . في هذه الحالة يبقى الفن بعد التحليل وما يترتب على ذلك هو الاعتماد عن مهمته وتناول أشياء معينة الصلة عنه ، مثلما يكون تقرير أي صيدل عن تأثير أي عقار لم يحلل بعد ، بعيد الصلة عن مسألة تكوينه الكيماي . ونحن إذا سلمنا بأن الأعمال الفنية في ظروف معينة تثير ردود فعل في متلقيها - وهي حقيقة - وإذا سلمنا بأنها تحدث ذلك لا بسبب عوامل أخرى غير طبيعتها باعتبارها أعمالا فنية ، بل بسبب هذه الطبيعة ذاتها ، وهو خطأ . فدع كل هذا لن يترتب القاء أي ضوء على هذه الطبيعة من جراء دراسة ردود الفعل هذه .

والواقع أن الدراسات النفسية لم تصنع شيئا لتفسير طبيعة الفن ، برغم كل ما أدته لتفسير طبيعة جوانب أخرى في التجربة الإنسانية ، قد ترتبط بالفن أو يخلط بينها وبينه من آن لآخر . وما أسهم به علم النفس للاستيطيقا الزائفة كثير ، أما ما أسهم به للاستيطيقا الحققة فهو لا شيء .

٦ - الفن الرفيع والجمال

يترتب على تبذ النظرية التقنية في الفن تبذ مصطلح معين وصنف فيه الفن الحق « بالفن الرفيع » . هذا المصطلح يطى القول بأن الفن جنس ينقسم إلى نوعين : « الفنون الناقصة » و « الفنون الرفيعة » .

والفنون النافعة هي الصنائع مثل التمديد والنسيج والخزف وما شابه ذلك . وبعبارة أخرى « الفنون (الصنائع) المختصة بصنع ما هو نافع » . وهذا الكلام يتضمن القول بأن جنس الفن قد أدرك بوصفه صنعة وأن عبارة « الفن الرفيع » تعني : « الصنائع التي تختص بصنع الأشياء الرفيعة أو الجبيلة » معنى هذا أنه قصد باستخدام المصطلح المشار إليه إلزام أي إنسان باتباع النظرية التقنية في الفن .

ومن حسن الحظ أن المصطلح « فن رفيع » - مع استثناء بعض كتابات قليلة عتيقة ، لم يعد شائعا . غير أنه من غير الواضح هل يرجع هذا إلى إجماع على رفض الأفكار التي يعبر عنها ، أو أن اختصار المصطلح إلى كلمة « فن » قد وجد ملائما . وعلى أية حال ، يبدو أن بعض هذه الأفكار لم تختف بعد ، ولهذا قد يكون من المستصوب تأملها هنا .

١ - أن العبارة تتضمن القول بأن الفن والصناعة - مع استخدام المصطلحات الجديدة الشائعة المساوية للمصطلحات القديمة « فنون رفيعة » ، و « فنون نافعة » - هما نوعان في جنس واحد باعتبار النوعين ينتجان أساسا أشياء مصنوعة مع اختلافهما في الخصائص التي يعنى اتصاف هذه الأشياء بها . وهذا خطأ ينبغي أن يمحى من أذهاننا بكل عناية مستطاعة . وعند القيام بذلك ، من الواجب أن نتحرر من الفكرة القائلة بأن مهمة الفنان هي إنتاج نوع خاص من الأشياء المصنوعة المسماة بالأعمال الفنية « Works of art » أو « Object d'art » ، والتي هي عبارة عن أجسام يمكن ادراكها حسيا (مثل الحيش الملون ، والأحجار المنحوتة ، وغير ذلك) . فهذه الفكرة لا تعنى غير النظرية التقنية ذاتها بحدافيرها . وسوف نبحث فيما بعد بشيء من التفصيل فيما ينتجه الفنان بصفة جوهرية وفقا لطبيعته وسنرى أنه يقوم بشيئين . (أولا) يقوم بشيء « باطنى » أو « عقلى » ، أو بشيء - كما نقول - موجود في رأسه ، وفيها وحدها . هذا الشيء ينتمى إلى نوع الأشياء التي اعتدنا وصفها بأنها تجربة . (ثانيا) يقوم بعمل جسم أو شيء يمكن ادراكه حسيا (صورة أو تمثال . . الخ) ، وتحديد صلة هذا الشيء بالشيء العقل على وجه الدقة في حاجة إلى زيادة تحديده . ومن بين هذين الشيئين ، من الواضح أن الشيء الأول ليس بالشيء الذي يمكن تسميته بالعمل الفني ، أن قصد به شيء تم عمله مثلما يعمل النسيج قماشاً . غير أنه بالنظر إلى أن الفنان من ناحية ينتج هذا الشيء في البداية ، لهذا السبب فأننى سأتنبأ أن من واجبتنا أن نسميه « بالعمل الفني الحق » . والشيء الثانى - هو الجسم الذى يمكن

ادراكه حسيا ، وما بين انه مجرد شيء طارىء بالنسبة للشيء الأول .
 إذ ان عمله ليس هو الذى دعا الى اعتبار الانسان فنا ، لأنه مجرد عمل
 ثانوى عرضى بالنسبة للفعل الأول . ومن ثم فإذا اعتبر هذا الشيء عملا
 فنيا ، فإن هذا لا يرجع الى أن من حقه أن يكون كذلك ، بل بسبب الصلة
 التى تربطه « بالشيء العقلى » أو التجريبية التى تحدثت عنها الآن . فليس
 هناك شيء ما يصح وصفه بأنه عمل فنى Object d'art فى ذاته ، فإذا
 وصفنا أى جسم أو مدرك حتى بهذا الاسم أو بما يرادفه ، فإننا نفعل
 ذلك بسبب الصلة التى تربطه ، بالتجريبية الاستطاقية التى تعد
 « العمل الفنى الحق » .

٢ - وتتضمن عبارة « فن رفيع » بعد ذلك القول بأن العمل الفنى
 من ناحية كونه جسما أو مدركا حسيا ، له خاصية تميزه عن منتجات
 الفن النافع ، هذه الخاصية هى الجمال . وكلمة جمال من التصورات
 التى تعرضت لشدة المسخ بفعل قرون عديدة من التأمل فى نظرية
 الاستطابق ، وعلينا اصلاح هذا الخطأ . والكلمة لا تنتمى الى اللغة
 الانجليزية ذاتها ، بل هى تنتمى الى كلمات دارجة شاعت فى الحضارة
 الأوروبية (Le beau, bellum ; il bello) وآخر هذه الكلمات قد
 استخدمت مرادفة للكلمة اليونانية τὸ καλόν . وإذا رجعنا الى اللغة
 اليونانية فسنرى أنه لا وجود اطلاقا لآية صلة بين الجمال والفن . وتعد
 قال أفلاطون الكثير عن الجمال . وفى هذه الأقوال لم يفعل أكثر من
 تنسيق ما نراه متضمنا فى استخدام اليونانيين عادة للكلمة . فعند
 جمال الشيء هو ما يرغبنا على الإعجاب به وارتفاقه ، أى أن τὸ καλόν
 هو الموضوع الحق لذ ἔραος (الحب) . وهكذا فإن نظرية الجمال
 عند أفلاطون لا ترتبط بنظرية الشعر أو أى فن آخر ، بل هى مرتبطة
 أولا بنظرية الحب الجنىسى ، وثانيا بنظرية الأخلاق (فهى تمثل غاية
 عملنا عندما يبلغ العمل ذروة قوته) . ويقول أرسطو بالمثل عن الفعل
 النبيل بأنه « يعمل من أجل الجمال » τὸν καλὸν ἐκεί .
 وثالثا هى مرتبطة بنظرية المعرفة ، وتدلل على ما يجذبنا الى طريق الفلسفة
 والبحث عن الحقيقة . فتسمية الشيء بالجميل فى اليونانية ، سواء فى
 اللغة اليونانية العادية أو اللغة الفلسفية يعنى وصفه بأنه مثير للإعجاب
 أو ممتاز أو مرغوب . وقد توصف القصيدة أو اللوحة – بلا جدال –
 بهذه الصفة غير أن تنتمها بهذا الحق مماثل لتبتع الحناء أو أى شيء
 بسيط مصنوع به . فمثلا قد ذاب هوميروس ، اتساعا لهذه القاعدة على
 وصف (صندل) هوميروس ، بالجمال . لا لأنه تصوره شيئا بديع

التصميم أو الزخرفة ، بل لأنه رأه صندلا لطيفا يساعده على الطيران ،
كما يساعده على السير .

وفي الطصور الحديثة ، ظهرت محاولة خاضعة من ناحية الباحثين ،
الاستطائقيين ، للاقتصار على استخدام الكلمة في تحفده الخاصة المرموقة
في الأشياء ، التي تلغنا عند تأملها ، الى الاستمتاع بالتجربة الاستطائية
التي نعرف إليها فيها . غير أنه لا وجود لمثل هذه الخاصية . والكلمة
- وهي كلمة جديرة بكل تقدير في الاستخدام العادي - لا تعني ما يود
الباحثون الاستطائيون أن تعنيه ، بل هي تعني شيئا مختلفا تماما كثير
الشبه بما تعنيه τὸ καλόν في اليونانية . وسوف أعكس وضع هذه
النقاط عند تناولها .

(١) الكلمتان جمال ، وجميل ، كما تستخدمان بالفعل لا تتضمنان
أي مفهوم استطائقي . فنحن نقول لوحة جميلة أو تمثال جميل . غير
أن هذا لا يعني غير لوحة مثيرة للاعجاب أو لوحة ممتازة ، وما من شك في
أن عبارة « تمثال جميل » في جملتها تدل على مفهوم الامتياز الاستطائي ،
الا أن ما يدل على الجانب الاستطائي في هذا المفهوم ليس كلمة « جميل » ،
بل هو كلمة « تمثال » . فكلمة جميل المستخدمة في الحالة لا تختلف
عن استخدامها في عبارات أخرى مثل « برهان جميل » في الرياضه
أو « خطة جميلة » في البلياردو . هذه العبارات لا تعبر عن نظرة
استطائية عند الشخص الذي يستخدمها منسوبة الى الخطة . أو البرهان .
لها تعبر عن اتجاه اعجاب بشيء قد أحسن أدائه بغض النظر عن اتصاف
هذا الفعل بأنه استطائقي أو فكري أو جنسائي .

ونحن نصف الأشياء بأنها جميلة - ومثل هذا الوصف ليس اقل
شيوعا ولا اقل دقة - عندما يعتمد امتيازها على افتتان حواسنا بها
فحسب كوصفنا شريحة من لحم الضأن بأنها جميلة أو قولنا ان النبيذ
جميل . او عندما يرجع امتيازها الى كونها وسيلة أحسن اعتمادا
وأحسن صنمها لتحقيق غاية كساعة جميلة أو تلسكوب جميل . ونحن
عندما نصف الأشياء الطبيعية بأنها جميلة فقد يرجع ذلك الى مشارقتها
الى التجارب الاستطائية التي نستمتع بها أحيانا وتكون مرتبطة بها .
اذ أننا نستمتع بمثل هذه التجارب في حالة ارتباطها بأشياء طبيعية كما
نستمتع بها كذلك مرتبطة بأعمال فنية Object d'art . واعتقد أن
استمتاعنا بهما في الحالتين متشابه . غير أنه لا يلزم إرجاع استمتاعنا
بهذه الأشياء الى تجربة استطائية . فقد ترجع بالمثل الى اشباع أية

رغبة أو إثارة إلى انفعال ، فالمرأة الجميلة تعنى عادة المرأة التى نراها مشتبهة من الناحية الجنسية . واليوم الجميل هو اليوم الذى يصادف فيه نوع الجو الذى نحتاجه لقضاء أية حاجة أو أخرى . أو قد ترجع إلى سبب آخر مثل قولنا : الغروب الجميل أو الأمسية الجميلة ، باعتبارها تجعلنا نمشي بانفعالات معينة . ولقد رأينا أن ردود الفعل الانفعالية هذه غير ذات صلة بالميزة الاستطاقية . وأثار كانت هذه المسألة بظنة عندما تسأل : « إلى أى حد تعد نظرتنا إلى أغنية الطائر نظرة استطاقية ، وإلى أى حد تعد شعورا بالتعاطف إزاء كائن دقيق ، ولا جدال فى أننا كثيرا ما نسمى زملاءنا الكائنات الأخرى جميلة عند تقصده القول بأننا نحبها ، وأن هذا لا يرجع إلى مجرد أميأب جنسية . ومن الأشياء التى تلمس شغاف قلوبنا منظر عيني الفأر اللامعتين ، أو منظر الزهرة بحيويتها ورقتها . إلا أننا نتأثر بمثل هذه الأشياء بفصل الحب الذى تكنه حياة لحياة ، ولا يرجع هذا إلى أى حكم خاص يتميز استطاقى . فليست هناك أية صلة بين التجربة الاستطاقية وجانب كبير من وصفنا الأشياء الطبيعية بأنها جميلة . أنها متصلة بنوع التجربة الأخرى أسماء أفلاطون *agora* .

وقد يقول عن كل هذا الاستطاقيون المحدثون الذين يريدون الربط بين فكرة الجمال وفكرة الفن ، أما أن الكلمة تستخدم استخداما صحيحا ، عندما يكون هذا الاستخدام دالا على الارتباط بالتجربة الاستطاقية ، وأن استخدامها « لا يكون صحيحا » فى الحالات الأخرى ، أو يقولون بأن الكلمة تحتل أكثر من معنى . فلها استخدام استطاقى وآخر غير استطاقى معا . والموقفان معا غير مقبولين . فالموقف الأول يمثل تلك المحاولات الكثيرة الشيوع التى يقوم بها الفلاسفة لتبرير إساءتهم استخدام كلمة ما بمطالبة الآخرين بإساءة استخدامها بنفس الطريقة . فهم يقولون : علينا ألا نسمى شريحة اللحم المشوية جميلة . ولم لا ؟ لأنهم يرغبون أن نفرهم على جعل الكلمة مقتصرة على الدلالة على مقاصدهم . حسنا أن هذا لن يؤثر فى أحد آخر غيرهم ، لأن ما يرومون إلى تحقيقه من وراء ذلك - كما سنرى فى الفقرة التالية - هو تركهم يتكلمون هراء . أما الموقف الثانى فغير صحيح بكل بساطة . . إذ أن الكلمة لا تحتل أكثر من معنى . فإن كلمة « جمال » حيثما استخدمت ، ومهما استخدمت ، فإنها تدل على ما تحويه الأشياء من خصائص تدعونا إلى حبها والاعجاب بها أو اشتهاها .

(ب) وعندما يرغب هؤلاء الاستطاقيون فى استخدام الكلمة للدلالة على خاصية فى الأشياء غرد إليها مشاركتنا لهم فى الاستمتاع بالتجربة

الاستطائيقية، فأنهم يطالبوننا باستخدام الكلمة للدلالة على شيء، كذا موجود .
 فك وجود مثل هذه الخاصية . ان العبارة الاستطائيقية فعل : قائم بذاته .
 فهي تفيض من باطننا وليست رد فعل لمجرد نتيجة ينشأ من أنواع محدودة
 من الانشاء العباجية . وعلى ذلك بطلن من يريدون استخدام كلمة جمال
 بهذا المعنى وعيا تاما . وليس من شك في أنهم يروجون لفكرتهم التي
 يطلقون عليها اسم « ذاتية الجمال » بغير ادراك ! لأن قبول هذه الفكرة
 يفنى زوال المبرور الذي ارتكفوا اليه في اغتصاب كلمة الجمال وإيصالها
 عن معناها الصحيح . فالقول بأن الجمال ذاتي يعنى أن العجائب
 الاستطائيقية التي نستمتع بها عند ارتباطها بأشياء مهيئة ، ليست مهيئة
 من أى خصائص تنصف بها هذه الأشياء لأنها لو انقضت بها لوجب
 تسميتها بالجمال ، انما هي نتيجة من فعلنا الاستطائيقى .

وموجب القول ان نظرية الاستطائيقا هي نظرية خاصة بالفن وليس
 بالجمال . ونظرية الجمال عندما استفاضت عن الربط بين الجمال
 والحب (كما هو الحال عند أفلاطون ، وكان أمرا صحيحا) الربط بينه
 وبين النظرية الاستطائيقية ، لم تفعل أكثر من محاولة انشاء استطائيقا على
 أسس « والمية » . وبعبارة أخرى : لم تفعل أكثر من محاولة تفسير الفعل
 الاستطائيقى بالرجوع الى خاصية مفترضة فى الأشياء التي تصادفها فى
 هذه التجربة . هذه الخاصية المفترضة التي اخترعت لتفسير الفعل
 ليست فى الواقع شيئا آخر غير الفعل ذاته ، بعد وضعها بطريقة باطلة
 فى العالم الخارجى بدلا من وضعها فى صاحب التجربة .

الفصل الثالث

الفن وتمثيل الأشياء

١ - التمثيل والمحاكاة

إذا لم يعتبر الفن الحق نوعاً من الصنعة ، فإنه لن يكون تمثيلاً ، لأن التمثيل مسألة مهارة وصنعة من نوع خاص . وإذا كان الفصل السابق قد أثبت أفلاس النظرية التقنية في الفن ، فمن الناحية المنطقية الدقيقة ، لا ضرورة لهذا الفصل ، لأن غايته ستنتج إلى إثبات أن الفن الحق ليس تمثيلاً ولا يمكن أن يكون كذلك . غير أن فكرة التمثيل قد قامت بدور هام للغاية في تاريخ الاستعاضة بحيث لا يكفي هذا العرض الموجز . لهذا أرى أن أتنازل عن الحجج السابق ذكرها ، وأن أتتأسى الصلة بين التمثيل والصنعة ، وأتناول النظرية التمثيلية في الفن وكأنها نظرية مستقلة . ومن الغنى عن البيان أن الخلق ما كتب عن الفن في القرن التاسع عشر ، وما قيل عنه ، لم يكتب أو يقال ، عن الفن الحق ، بل كتب عن الفن التمثيلي . واعتمد ذلك بالطبع على افتراض أن الكتابة عن الفن التمثيلي تعني الكتابة عن الفن . ويحاول الفنانون والنقاد الجادون هذه الأيام تجاوز هذا الافتراض ، إلا أنهم يصادفون مشقة جمة في ذلك ، لأن الرأي العام قد تعلم بمرور الزمن أن يؤمن بنفس هذا الافتراض ، وكأنه حقيقة عقلية . فليكن هذه الحقيقة إذن دليلاً لتبرير نشر هذا الفصل .

وتتجمل التفرقة بين التمثيل والمحاكاة . - فالفصل الخامس من محاكاة إذا كانت هناك صلة توظيفية بين فنّي أكثر يعطى جدوى عملية ، نموذجاً

للبراعة الفنية . ويعتبر تمثيليا اذا كانت هناك صلة تربطه بشيء فى
« الطبيعة » ، أى بشيء غير الأعمال الفنية .

والمحاكاة صنعة كذلك . ولهذا السبب تمتد تسمية أى عمل فنى
مزعوم فى حالة اعتماده على المحاكاة بالعمل الفنى ، باطللة . وفى الوقت
الحالى ليس ثمة ما يدعو الى تأكيد ذلك . فكثيرون يرسمون ، ويكتبون ،
ويؤلفون موسيقى ، مدفوعين بروح المحاكاة البحثية ، ويشتهرون كتابا
ورسامين أو موسيقيين ، ويرجع هذا الى سبب واحد هو نجاحهم فى نقل
طابع أحد من توطدت شهرتهم . غير أنهم -- وكنا جمهورهم -- يعرفون
بأنه ما دام فنه من هذا النوع فهو زائف . ولهذا قد يكون إثبات ذلك
مضيقا للوقت ، والتوسع فى الكلام عن النظرية المقابلة ، ربما كان أحق
من هذا . واليوم ينظر أحيانا الى الأصالة فى الفن ، التى تعنى عدم وجود
تشابه مع أى شيء آخر قد سبق انجازه ، كأنها ميزة فنية . وهذا بالطبع
ينافى العقل . فإذا كنا قد أسسمينا انتاج شيء ما بقصد تشابهه مع الأعمال
الفنية الموجودة مجرد صنعة ، فإن الأمر بالمثل وللسبب نفسه فى حالة
انتاج أشياء يقصد عدم تشابهها معها . ومن بعض الوجوه يعد أى عمل
غنى خالص طريفا ، غير أن الطرافة بهذا المعنى لا تعنى عدم التشابه مع
الأعمال الفنية الأخرى . أنها تعنى أن هذا العمل الفنى هو عمل فنى
وليس شيئا آخر .

٢ - الفن التمثيل والفن الحق

المذهب القائل بأن كل الفن تمثيل ، هو مذهب يعزى عادة الى
أفلاطون وأرسطو (١) . وتبع مفكرو عصر النهضة والقرن السابع عشر
اتباعا فطريا رأيا مشابها لذلك . وفيما بعد ، ساد بوجه عام الرأى القائل
بأن بعض أنواع الفن تمثيلية والبعض الآخر ليس كذلك . واليوم لم
يعد هناك رأى محتبل غير القول بعدم وجود أى فن تمثيل . وعلى أية
حال ، فإن هذا هو رأى أغلب الفنانين والناقد الذين يستحق رأيهم
النظر . عندما يكون هذا الاستخدام ذاللا على الارتباط بالتجربة
الاستطيقية ، وأن استخدامها ، لا يكون صحيحا ، فى الحالات الأخرى ،
أو يقولون بأن الكلمة تحتل أكثر من معنى . فلها استخدام استطيقى
وآخر غير استطيقى مما . والموقفان مما غير مقبولين . فالموقف الأول
يشمل تلك المحاولات الكثيرة الشيوع التى يقوم بها الفلاسفة لتبرير

(١) ولو كان هذا يعزى بطلان - انظر القسم الثالث .

أما استخدام كلمة ما بمطالبة الآخرين بإسائة استخدامها بنفس الطريقة . فهم يقولون : علينا ألا ننسى شريعة اللحم المشوية جميلة . ولم لا ؟ لأنهم يرغبون أن نقرهم على جعل الكلمة مقتصرة على الدلالة على مقاصدهم . حسنا ، ان هذا لن يؤثر في أجدهم . لأنهم يريدون أن يقرهم على ذلك - كما سنرى في الفقرة التالية - هو تركهم يتكلمون مرة . أما الموقف الثاني فغير صحيح بكل بساطة . . . إذ أن الكلمة لا تحتل أكثر من معنى ، فإن كلمة « جمال » حيثما استخدمت ، ومهما استخدمت ، فإنها تدل على ما تحتويه الأشياء من خصائص تدعونا إلى حبها والاعجاب بها أو اشتهاها .

(ب) وعنهما يَرْغَب هؤلاء الاستطائقيون في استخدام الكلمة للدلالة على خاصية في الأشياء ترد إليها مشاركتنا لهم في الاستمتاع بالتجربة الاستطائية ، فانهم يطالبوننا باستخدام الكلمة للدلالة على شيء غير موجود . فلا وجود لمثل هذه الخاصية . ان التجربة الاستطائية فعل قائم بذاته . فهي تنبثق من باطننا وليست رد فعل لمحدد لمنبه ينشأ من أنواع محددة من الأشياء الخارجية . ومع ذلك ، بعض من يريدون استخدام كلمة جمال بهذا المعنى وهيا تاما . وليس من شك في أنهم يروجون لفكرتهم التي يطلقون عليها اسم « ذاتية الجمال » بغير ادراك ، لأن قبول هذه الفكرة يعني زوال البرر الذي ارتكبنوا اليه في اغتصاب كلمة الجمال وابعادها عن معناها الصحيح . فالقول بأن الجمال ذاتي يعني أن التجارب الاستطائية التي نستمتع بها عند ارتباطها بأشياء معينة ، ليست منبعثة من أي خصائص تتصف بها شيء أن أجده لا يعلم بدقة ما الذي أثبتته أولئك الذين عبروا عنه ، أو ما الذي رفضوه .

والرأى القائل بأن الفن الحق ليس تمثيليا، وهو الرأى المتبع هنا، لا يتضمن القول بوجود تعارض بين الفن والتشغيل، فكما هو الحال في مسألة الفن والصناعة، هناك تداخل بينهما، فإن البناء والفنجان، وهما من ناحية أولية من الأشياء المصنوعة أو من منتجات الصناعة، قد يكونان من الأعمال الفنية أيضا، إلا أن ما يجعلهما من الأعمال الفنية أمر مختلف عما يجعلهما من الأدوات المصنوعة، والشئ التمثيل قد يكون عملا فنيا، إلا أن ما يجعله تمثيليا شئ، وما يجعله عملا فنيا شئ آخر.

فالمصورة الشخصية مثلا عمل تشبيل لأن ما يطلبه الزبون هو اعظم قدر من التشابه . وهذا هو ما يرمى الفنان الى تحقيقه ، وينجح ، اذا كان مصورا بارعا . وهو أمر ليس من العسير تحقيقه . ونستطيع ان

نفترض - بغير مغالاة - بأن هذا قد جعلت في المصور التي رسمتها مصورون عظماء مثل رافائيل وتيسان وكلياسكويز ودميريانت . غير أنه مهما كان الافتراض معقولا ، فإنه مجرد افتراض ، ولا شيء غير ذلك . فلقد مات الناس الذين ظهرُوا في هذه الصور وحلوا ولن نستطيع أن نتحقق من التشابه بأنفسنا . فلما اعتمدت إذن القيمة الموجبة للصورة على تشابهها مع الأصل ، لم يمكننا أن نفرق بين الصورة الجيدة والصورة الرديئة إلا إذا كان الأصل حيا لم يتغير . ولقد عرفت جامع تحف ثريا ، لم يحرص إطلاقا على اقتناء صور شخصيات لهذا السبب نفسه . وكان يرى أنه بالنظر إلى أن مهمة راسم الصور هي تحقيق التشابه ، فلذا ليست هناك ، بعد موت الأصل ، طريقة ما للفرقة بين الصورة الجيدة والصورة الرديئة . أنه كان سمسارا بارعا .

ومع كل هذا ، فنحن قادرون على التفرقة ، وترجع مقدرتنا على تحقيق ذلك إلى أنه برغم أن الزيون عندما يطلب تصويره لا يطلب عملا فنيا ، بل يطلب تشابها ، فإن المصور عندما يحقق طلبه قد يعطيه شيئا أكثر مما طلب ، أي أنه يعطيه صورة تشبهه وعملا فنيا معا . وبالطبع من ناحية ما ، ينبغي أن تكون كل صورة عملا فنيا . وسبق أن رأينا كيف كان هناك دافع فني عند مصممي الاعلانات ، إلا أن طبيعته قد تحورت ، وخضعت لغاية تعد تبعا للنظرة الفنية غاية وضيعة ، بسبب ابتعادها عن غاية الفنان بمعنى الكلمة . ومصور الصورة يواجه نفس الموقف . فينبغي أن يكون قبل كل شيء فنانا قبل أن يخضع قدراته الفنية لغاية رسم الصور ، فإذا كان الاخضاع كاملا ، فإن رسام الصور ، سيرضى مطالب زبونه بأن يقدم له صورة عظيمة التشابه ، إلا أنه سيضحي بسمخته الفنية عندما يفعل ذلك . ومن هنا تعد الصور التجارية كأغلب تلك التي يراها المرء معلقة على جدران الممارض الفنية ، عملا فنيا ، من ناحية . ومن ناحية أخرى ، ليست كذلك . فهي عمل فني تظهر فيه دوافع فنية بحق ، إلا أنها قد حادت عن طبيعتها بعد تبنيها لغاية غير فنية هي غاية التشبيل .

ونحن عندما ننسى صورة « عملا فنيا » نقصد شيئا أكثر من ذلك ، فنحن نعتي أنه بالإضافة إلى القدرة الفنية التي أخضعها الفنان لمهمة الحصول على التشابه ، هناك قدرة فنية أخرى قد برزت على هذه المهمة . فأول كل شيء المصور قد استفاد من حقيقة قدرته على الرسم ، للصوت على التشابه ثم بعد ذلك ، انتهز فرصة قيامه بتحقيق التشابه ، وقام

بانتاج عمل فني : ولا حاجة لأن يشغل القارئ فنته يمثل هذه الاحجية ،
فاما انه يعرف ما اعني ، او لا يعرف . فاذا استطاع أن يكتشف بنفسه
الاختلاف بين أية صورة تجارية ، قصد بها مجرد أرضاء مطلب زبون من
ناحية عظم التشابه مثل التي يرسمها فنانون مشهورون مثل المستر ا ،
والمسترب ، وبين الصورة التي تقلب فيها اللامع الفني على اللامع
التمثيلي مثل التي يرسمها المسترس والمستر صي ، استطعنا أن نتابع
الكلام . فاذا لم يستطع القارئ ، فمعنى ذلك أفقارته الى التجربة التي
يطالبه بان يتأملها كاتب هذا الكتاب .

وما قيل هنا عن تصويرية أى فرد حي أو الصورة التي تمثلها ، ينطبق
بالمثل على تمثيلات الأفراد الآخرين مثل صورة سنودون أو تصويرية نهر
التيامز في بانجبورن Thames at Pangbourne أو تصويرية وقلة
نلسون . وسيان - كما سنرى فيما بعد - هل وجد هذا الفرد حقيقة من
الناحية التاريخية ، أو وجد هذا المكان من الناحية الطبوغرافية ، أم كان
متخيلا مثل مستر تويباس شاندى (فى رواية تريسترام شاندى
لستين) أو حجرة يعقوب .

وسيان أيضا ، تمثيل الصورة لشيء مفرد أو تمثيلها شيئا عاما .
والصورة ترمى الى تمثيل شيء مفرد ، ألا أن أرسطو قد بين عند كلامه عن
الدراما - كما بين سير جوشيا وينولتز عند كلامه عن التصوير - (وكان
كلامهما صحيحا برغم اعتراض راسكين) وجود شيء تصح تسميته
بالمتمثلات المعمة . فالزبون الذى يشتري صورة لصيد الثعلب أو صورة
لسرب من الحجل ، لا يشتريها لأنها تمثل صيدا بالذات للثعلب أو سربا
محددا ، ولا شيء آخر . انه يشتريها لأنها تمثل شيئا من هذا النوع .
والمصور الذى يزود السوق بمثل هذه الصور يعرف ذلك تماما . ولهذا
يجعل صوره الخاصة بالسرب أو صيد الثعلب ذات نكهة واحد . ويمهية
أخرى فانه يمثل ما أسماه أرسطو « بالكل » . ولقد ظن راسكين أن
التمثيلات التي تعتمد على التعميم لا يمكن أن تهيئ نفس جيد . ولكنها
تستطيع - لا لأنها متمثلات أو متمثلات معمة ، بل لأنه من المستطاع
رفعها الى مرتبة الفن الحق ، اذا تناولها فنان حق . وكان باستطاعة
راسكين نفسه أن يتأكد من ذلك ، لو أنه خص تقريره بمناقشة . ولقد كان
التحامل الذى عبر عنه ضد المتمثلات المعمة مجرد تكرار مسائل لاتجاه
الرومانتيكية الإنجليزية فى القرن التاسع عشر ، الذى حاول إبعاد
« الكل » عن الفن ، لكنهم لا يقضح الفن للفهم ، اذا افترض أنه سيجعله
باردا وغير عاطفى فى حالة تأثره به ، ومن ثم سيكون غير فنى .

٣ - ما ذكره افلاطون وارسطو عن التمثيل

يتسبب اغلب الكتاب المحدثين في الاستطابق الى افلاطون القياس الآتي : « المحاكاة رديئة ، وكل الفن يعتمد على المحاكاة ، لهذا الفن كله رديء » ، باعتبار المحاكاة تعنى ما أسميته هنا بالتمثيل . ومن هذا القياس يستخلصون السبب الذى أدى « الى ابعاد افلاطون الفن من مدينته » . ولن أذكر أية بينات تؤيد ما أقول ، فليس هناك ما يدعو الى التشهير بقلة من المتدين في جريمة تكاد تكون عالمية (١) .

هذا « الهجوم الافلاطوني على الفن » اسطورة تساعد قوتها على تلبس جو السمعة العلمية لأولئك الذين اخترعوها وخلدوها بالفيوم . والحقائق فى هذا الشأن هي : (١) قسم سقراط فى جمهورية افلاطون الشعر الى نوعين : أحدهما تمثيل والآخر ليس كذلك (٣٩٢ ID) . (٢) انه رأى أنواعا من الشعر التمثيل ترفيحية *παις* ، الا أنها لأسباب مختلفة غير مرغوبة ، وأبعد هذه الأنواع من الشعر التمثيل وحده كما انه لم يبعدها من منهج دراسة صفار الحراس فحسب ، بل أبعداها عن المدينة برمتها (٣٩٨ A) . (٣) انه قد عبر فى المحاوره بعد ذلك عن ارتياحه للقسمه الأصلية التى أجراها (٥٩٥ B) . (٤) بعد أن عزز هجومه ، امتد الهجوم بعد ذلك الى الشعر التمثيل كله ، واعتمد على حجج جديدة (٥٩٥ - ٢ - ٦٠٦ D) . (٥) رأى استبعاد الشعر التمثيل الا أنه رأى الإبقاء على أنواع محددة من الشعر باعتبارها غير تمثيلية (٦٠٧ A) .

ولا جدال فى أن نسبة التصور الحديث « للفن » أو أية نظريات تتضمن مثل هذا التصور الى افلاطون تعنى تناسى اختلاف الزمان . فهو لم يكتب عن الفن بل كتب عن الشعر ، وذكر التصوير عرضا على سبيل الاستشهاد بأمثله . غير أن هذا ليس ما أشكو منه ، فلو أنك استعصمت فى الفقرة الأولى بالفن الشعر ، فستظل الأحكام رغم هذا غير صحيحة .

(١) لقد اقتربت هذه الجريمة كذلك . انظر الى مقال عن « فلسفة افلاطون فى الفن » *Platos Philosophy of Art* ظهرت فى مجلة *(N. XXXIV) Mind* - من ص ١٥٤ - ١٧٢ . وهذا الخطأ ظهر عند الانجليز بوجه خاص . ويرجع الى حد ما الى ترجمة جويت . لافلاطون سنة ١٨٧٢ . ولقد تأثر به خارج بريطانيا كروتشه . ويرجع هذا كما افن الى كتاب (يوزانكيت) *A History of Aesthetics* .

ولقد جاءت أسطورة نفي أفلاطون الفسادية (أو الشعراء) من مدينته المثالية نتيجة لامساة فهم كتاب للجمهوريّة . إذ ذكر أفلاطون (٣٩٨ A) : « علينا أن نجله باعتباره شيئا مقيسا وساحرا وممتعا » . وعلينا أن نعرفه بأنه لا وجود لمن يمثله في مدينتنا - وأن لا يسمح بوجود هذا المثيل ، وعلينا ألا نصده بزيت الراتنج ونكفل جيئته بالعار ، وأن نقصيه الى مدينة أخرى . ومن ناحيتنا نبحت لصالحنا عن شاعر آخر أكثر جفافا وأقل قدرة على التسلية وحكاية القصص يقوم بتمثيل أحاديث الرجل الخير لنا » . ويؤكد لنا من يسيئون تفسير أفلاطون بأن ضحية هذا الابداع وهو الشاعر على الإطلاق . ولو أنهم قرءوا العبارة الى آخرها ، كما جاء ذكرها هنا ، لأمكنهم أن يروا أنه لا يمكن أن يكون المقصود كذلك . ان المقصود هو نوع من الشعراء . ولو أنهم تذكروا ما سبق ذلك لأمكنهم ادراك أى نوع من الشعراء هو المقصود ، فهو لم يقصد حتى الشاعر التمثيلي على الإطلاق ، بل قصد الشاعر الذى يصل على التسلية الذى يمثل (ببراعة دائمة وبطريقة مسئلة للغاية معترف بها) التوافه والمنفردات ، أى الشخص الذى يثير ضجيجا شبيها بضجيج البهائم (٣٨٦ B) . وعند الوصول الى هذا الحد من المناقشة (الكتاب الثالث) فإنه لم يكتف بالساح ببقاء أنواع معينة من الشعراء فحسب ، بل سمح صراحة باحتفاظ المدينة بأنواع معينة من الشعراء التمثيليين ، هم أولئك الذين « يمثلون أحاديث الرجل الخير » .

وفى الكتاب العاشر تغير موقف أفلاطون ، الا أنه لم يتعدل بحيث يصبح اعترافا بأن كل الشعر تمثيل . والتغير الذى حدث هو أنه فى الوقت الذى استبعد فيه فى الكتاب الثالث بعض أنواع الشعر التمثيلى لأنه يمثل أشياء تافهة أو شريرة ، فإنه فى الكتاب العاشر قد استبعد كل الشعر التمثيلى لأنه تمثيل . وهنا واضح من الأسطر القليلة الأولى فى الكتاب حيث هنا سقراط نفسه لأنه قرر استبعاد كل هذا الشعر باعتباره تمثيلا τὸ μῦθος παρασκευαῖαι αὐτοῦ ὅση μῦθος καὶ ولم يجلب بخاطر أفلاطون إطلاقا أن مثل هذا الكلام سيحدث أى قارىء على الاعتقاد بأنه يتضمن القول باستبعاد الشعر كله . فعندما قال سقراط (٦٠٧ A) الشعر الوحيد الذى ينبغي أن نسمح به هو التراتيل للالهة ومدائح الرجال المحبرين لم يعترض أحد من شيوخ المحاورة . فهل كان يعنى بهذا الكلام استبعاد كل أنواع الشعر ؟

وكأنت المسألة والمهارة من بين أنواع الشعر التى اعتبرها أفلاطون تمثيلية فى تصنيفه . وعندما كتب الكتاب الثالث بعد أن قد قصد

اليساح بنوع معين من المراما في جمهوريته ، وبما كان إلى حد ما كما
افترض - ذا طابع قريب من طابع درامات استغيلوس . وعند كتابة
الكتاب العاشر اتجه في رأيه إلى التصلب ، فذكر ضرورة الاستغناء عن
المراما كلها ، وبذلك لم يعد أمامه غير نوع من الشعر الذي يعد
« بيتار » أهم مثليه .

فإذا أقدم أحد على قراءة النصف الأول من الكتاب العاشر (١) بغير
تحامل ، فانه سيري أن أفلاطون لم يفصح للقارئ قط عن رغبته في مهاجمة
كل صور الشعر ، والا اعتبر الشعر تمثيلا بوجه عام . وسيري أن
أفلاطون قد كرر الفعل اليوناني μιμησις الذي يعنى « يمثل »
أو ما يرادفه بغاية خاصة ، حتى لا يدع القارئ ينسى أنه يناقش
الشعر التمثيل وحده وليس الشعر بوجه عام (٢) . وسيري أن الهجوم
المحكم على هوميروس لم ينصب عليه باعتباره ملك الشعراء بوجه عام ،
بل انصب عليه بوصفه ملك التراجيدين (ولقد تأكد ذلك مرة في بداية
الهجوم ومرة أخرى في النهاية - D ٥٩٨) .

وسيدرك كذلك وجود تفرقة دقيقة بين الشاعر التمثيل والشاعر
الخير (B ٥٩٨) بذكره τῶν ποιητῶν باعتبارها مباينة πρὸς
والجملة التالية التي بينت أن ما يفعله هو « الوعظ » قد أوضحت بجلالة

(١) اعني فراه باليونانية . لأن ترجمتنا غير موشوق بصحتها . فمثلا في ترجمة
حيثما لأحد كبار المثلث سيرى القارئ الجملة اليونانية ὅτι μὲντοι ποῦ τὸν
μυητικὸν καὶ τὸν
الانجليزية We have not yet stated our chief accusation against it (B ٦٠٥) وقد ترجمت إلى
(أننا لم نذكر اتهامنا الأساسي ضدما بعد) وهو يقصد ضد التمثيل . لأن مضمون الكلام
كله يدور حول μίμησις وسيري كذلك الجملة τῶν ποιητῶν ποιεῖν
(B ٦٠٥) التي شيق الجملة الأولى بسبب سطر قد ترجمت إلى الإنجليزية خطأ
(أننا لم نذكر) We have not yet brought our chief count against poetry
حتى إن اعتراضنا الأساسي على الشعر (وكان كلمة αὐτῶν تفسير إلى أي
نوعه في البيئات إلى ποιητῶν بوجه عام .

(٢) لقد كتب أفلاطون في معنى لغات قليلة - وهذا صحيح - (المراما) أو
(الشعر) بغير إضافة الصفة (التمثيليون) أو (التمثيلي) . وأن كان المعنى ربما
يبدأ يتلها (على سبيل المثال - ٥٦٠ (B) - ٦٠١ (A)) ٦٠١ (A) . وعلى
الخص ٦٠٧ (B) . وفي كل الأحوال باستثناء حالة واحدة كانت الصفة متضمنة
بوضوح في السياق . والاستثناء الوجه ٦٠٧ - B . وأن كان فترة مثيرة للاهتمام إلا أنه
ليس مع الأقليات المتصلة بتلفظنا الحالية .

بأنه الخبير الذي جعل مقابله للتمثيل لا تعني هنا الصانع المجيد أو صاحب الحرفة المجيد ، بل الشاعر المجيد . وفي (٦٠٥ - ث) كذلك قيل بأنه عندما يدعونا هوميروس أو شاعر المأساة الى نذب حظ البطل الذي يمثل ، فأتانا نمثله باعتباره شاعرا مجيدا . ولكن سقراط قد يستطرد وذكر في (٦٠٥ - E) بأن هذا التباه ليس في مجله . وفي النهاية سيميل القارئ في آخر المناقشة كلها ، عندما يبدو سقراط وكأنه قد بدأ يلين ويعد بالاستماع بعين العطف الى كل ما قد يقال في الدفاع عن المثل ، انه ما زال مصرا على إبقاء التفرقة القديمة . فهو لم يوجه اتهامه الى الشعر على الاطلاق بل الى « الشعر بقصد اللذة » ويعني به الشعر التمثيلي (٦٠٧ - C) *ποιηδὲς τοιαύτης ἡμῖν ποιητὴς* . و « الشعر من هذا النوع » (٦٠٧) .

لا أدافع بهذا الكلام عن أفلاطون ، أو أحاول تأويله وفقا لنظرياتي الاستطائية . فإنا اعتقد أنه قد ارتكب في الواقع خطأ أدى الى اضطراب خطير عندما جعل الشعر التمثيلي مساويا للشعر الترفيهي ، بينما يعد الفن الترفيهي مجرد نوع من الفن التمثيلي ، أما النوع الآخر فهو السحري . وما أراد أفلاطون القيام به - كما سأوضح في الفصل الخامس - هو إعادة عقارب الساعة الى الوراء بترك الفن الترفيهي الذي شاع في اليونان بعد تدهورها . والرجوع الى الفن السحري الذي عرف في مصر القديم في القرن الخامس ق.م . على أنه عندما حاجم الشعر التمثيلي ، قد لجأ الى سبيل خاطئ لادراك هذه النهاية (لو أمكن) تحقيق هذه القاية بحق على الاطلاق . فهو لم يستخدم الطريقة السقراطية أفضل استخدام . ولو فعل ذلك ، لاستطاع أن ينتزع من نفسه السؤال الآتي : كيف أستطيع مناقشة الشعر التمثيلي (*την ποιηδὲς οὗν μιμητικὴν*) قبل أن أقدر ما هو الشعر في ذاته ؟

ان هذا الاخفاق في طرح السؤال الأساسي يفرض بغير جدال تفسيرها جزئيا لماذا حدثت امساءة تفسير كاملة وعلى نطاق واسع لراي أفلاطون . غل أنه لا يفسر اسئلة الفهم برمتها كما أنه لا يعد تبريرا لها . والسبب الثاني دفع القسراء المحدثين الى الاعتقاد بأنه هجوم أفلاطون على الشعر التمثيلي الترفيهي . *ποηδὲς τοιαύτης ἡμῖν ποιητὴς* . كان هجوما على الشعر بالاطلاق ، هو أن عرّفهم قد اضطرب بهم في النظرية - النظرية للتمثيل المسرحية - التي جعلت الفن على الاطلاق مساويا للتمثيل . فاذا قرءوا نص أفلاطون في حالة تأثرهم بوجه النظرية ،

فإنها ستشتمل لهم في هذا النص ، يرغم كل ما فعله أفلاطون لنجوم من ذلك .

وما دامت هذه النظرية المتبذلة السائدة تسود عقول الدارسين ، الكلاسيكيين ، فمن غير المجدي توقع فهمهم لما كان أفلاطون يعنيه حقا . إلا أن هذا لن يعول دون توجيه اعتراض الى ما غدا أبرأ شائنا مخزيا في عالم الدراسات الكلاسيكية .

ولعل لقارىء يرغب في التساؤل ، وماذا عن أرسطو ، ألم يفكر في الفن باعتباره أساسا تمثيليا ؟

ولقد أوضح أرسطو في بداية البوتيقا أنه لا يعتمد ذلك . فهو في هذا الكتاب قد قبل تفرقة أفلاطون المعروفة بين الفن التمثيلي وغير التمثيلي ، مؤكدا على سبيل المثال ، أن بعض أنواع الموسيقى تمثيلية ، وإن لم تكن كلها كذلك . ومن الحقيقى أنه لم يتبع أفلاطون اتباعا كاملا في تحديد الحد الفاصل بينهما . ففي حالة الشعر ، رأى نوعا واحدا هو (الديراميك) تمثيلا ، وكان أفلاطون قد صنفه غير تمثيلي . كما أن أرسطو قد رأى الشعر الملحمى تمثيلا برمته ، وكان أفلاطون قد صنفه تمثيلا من جانب فحسب . غير أنه اتفق مع أفلاطون على اعتبار الدراما تمثيلية ، وعلى القول بأن مهمة الفن التمثيلي هي إثارة الانفعالات ، وأن الدراما لهذا السبب أساسا وسيلة لإثارة الانفعالات . وفي حالة المأساة ، هذا الانفعال خليط من الشفقة والخوف . واتفق أرسطو بعد ذلك مع أفلاطون في الاعتقاد بأن الانفصالات التي تثيرها مشاهدة الدراما في نفس المتفرج ، انفعالات من نوع يعوق أفعال حياتنا اليومية (وكان يقصد الانفصالات في صورتها العنيفة كما تستثار في المسرح) . على أنه مع ذلك قد تمهد بالقيام بالمهمة التي أغفلها سقراط في الجمهورية (٦٠٧ - A) عندما وجه الكلام الى « أنصار الشعر الذين ليسوا من الشعراء بل من معبي الشعر ، والذين يقومون بامتداحه في كلام مكتوب بالشعر ، ويبرهنون أنه ليس مبعث سرور فحسب ، بل أنه كذلك ذو نفع للمدينة وحياة الإنسان » . والتفسير المستتر هنا كما يدل السياق - لا يشير الى الشعر ، بل « الى الشعر بقصد اللغة ، أى التمثيل » (٦٠٧ - C) . ولقد رحب أرسطو بتدور نصير هذا النوع من الشعر : والبوتيقا (أو بالأحرى ذلك الجزء الصغير منها الذى يصعد أكثر من طائفة من الملاحظات الموجهة الى كتاب المرحيات من الهواة) مقسم باعتباره الحديث الثرى الذى طالب به سقراط .

فالبروتيقا إذن ليست من أية ناحية دفاعا عن الشعر . إنها دفاع عن الشعر بقصبة اللغة ، أو الشعر التمثيلي . ومنهج الكتاب بسيط ومعروف . فالنقاع فيه يعترف بكل الوقائع التي تسببها إليه الاتهام . إلا أنه قد قلبها رأسا على عقب بحيث أصبحت في صالح المتهمة . وتحقق ذلك بمتابعة التحليل النفسي لتأثير الفن الترفيهي على الجمهور خطوة أبعد من النقطة التي وقف عندها أفلاطون . فالمأساة تولد في الجمهور انفعالات الشفقة والخوف ، ومن ثم لن تصلح النفس المثقلة بأعياء هذه الانفعالات للحياة العقلية . وإلى هنا يتفق أرسطو وأفلاطون . واتجه أفلاطون عند هذه النقطة على الفور إلى النتيجة التي استخلصها وهي أن المأساة تضر حياة جمهور النظارة العقلية . (ويذكر الفارابي أن هذه البراهين لم تكن موجهة إطلاقا إلى المأساة في صورتها الدينية والسحرية . إذ أن مثل هذا الرأي كان سيبدو بعيدا عن الموضوع إلى أبعد حد . وهو أبعد عن المأساة بوصفها صورة من صور الفن الحق . إنما كانت منصبة على المأساة صورة من صور الترفيه وحدها) . وأضاف أرسطو خطوة أخرى إلى التحليل . فقد لاحظ أن الانفعالات التي تحدثها المأساة لا يباح لها في الواقع انتقال نفسي جمهور النظارة ، إذ أن النفس تفرغ كل ما ينقلها عند مشاهدتها المأساة . فتصفى المشاعر هذه أو تنفيسها (*Katharsis*) لا تترك نفس المتذوق بعد انتهاء المأساة مثقلة بالشفقة والخوف ، بل هي تخفف عنها أقالها . وهكذا يتضح أن الأمر هو عكس ما افترضه أفلاطون .

وتحليل أرسطو صحيح تماما وعظيم الأهمية . إلا أنه (بطبيعة الحال) لا يعد مشاركة في بناء نظرية للفن . بل يعتبر اسهاما في تفسير معنى الترفيه . بيد أننا إذا تساءلنا : هل أجاب عن اعتراضات أفلاطون الحقيقية الخاصة بالفن الترفيهي ، لكان هذا سؤالاً بعيد الاختلاف . فقد كانت مناقشة افلاطون للفن الترفيهي مجرد شذرة من المسائل التي تناولها كتاب الجمهورية في شموله . ولقد تناول كتاب الجمهورية موضوعات رحبة متنوعة ، إلا أنه ليس موسوعة أو خلاصة . *Summary* . أنه يتركز حول مشكلة واحدة . وقد جاء ذكر الموضوعات المختلفة التي تناولها ، كما جاءت مناقشتها على سبيل القاء ضوء على هذه المشكلة فحسب . والمشكلة هي تصور العالم اليوناني وأعراض هذا التصور وأسمائه وطرائق العلاج المستطاعة . وكان من بين أعراض هذا التصور : كما أشار أفلاطون بحق - الاستماع والغز السحري القديم . فإنا نترقبها جديدا . وتنبع مناقشة أفلاطون للشعر من أساس قوي بالمقاييس . فهي تعرف الاختلاف بين الفن القديم والفن الجديد - وهو

من نوع الاختلاف القائم بين تماثيل براكتيميل والقويصرات الأوليمبية -
ويحاول أن يحلله ، وكان تحليله ناقصاً ، إذ اعتقد أن فن التدهور
الجديد هو فن عالم مفرط في اضطرابه وخضوعه للتقلبات ، غير أن
الواقع هو العكس على خط مستقيم ، فهو في الواقع « فن » عالم صاف
بري ، عالم يشع أمهاته بأنه متبسط وفاسد أو فن « أرض خراب »
يحق ، وصحح أرسطو اعتماداً على تجربته التي تنتهي إلى جيل آخر هو
القرن الرابع ، الذي تعلم منه ، الواقع التي جاء بها أفلاطون ، غير أنه
لم يعد يشع مثل أفلاطون بمغزاه ، فهو لم يعد يشع بالفارق بين
عظمة القرن الخامس وتدهور القرن الرابع ، فافلاطون وهو يرى اليونان
على حافة الهاوية ينظر بعيداً نظرة تنبئية إلى الظلام المتوقع مركزاً طاقة
فنه الجبار كلها للحيولة دون حدوثه ، أما أرسطو وهو مواطن في
العالم الهليني الجديد ، فلا يرى أي ظلام ، وإن كان هذا الظلام موجوداً .

٤ - التمثيل الحرفي والتمثيل الانفعالي

فلترجع ثانية إلى المثل الخاص بالضمورية والذي بدأنا الكلام به .
فما الذي يظلمه الزبون من المختور ؟ وما الشيء الذي يحقق له . ويقال إنه
يخلق تشابهاً مستحيلاً ؟ . قد جرت العادة على افتراض أننا إذا اعتبرنا
الصنورة مشابهة للأصل ، فإن هذا يعني أن الصنورة باعتبارها صيغة من
الألوان قد شابهت صيغة الألوان التي تظهر لشخص يشاهد الأصل .
غير أن هذا ليس بل ما يعني .

والفن التمثيلي لا يعني بحق ، تحقق تشابه بين شيء مسنوع وأصل
(وأنا أنسى التمثيل في مثل هذه الحالة حرفياً) ، بل يعني أن تكون
المشاعر المستثارة بفعل الشيء المصنوع مشابهة للمشاعر المستثارة بفعل
الأصل (وهو ما أضيقه تمثيلاً انفعالياً) . وعندما يلاحظ أن الصنورة مماثلة
للأصل ، فما يعني هو أن المشاعر عتلتها يرى الصنورة يشع وكأنه في
خبرة الأصل ، ولهذا هو ما يهدف إلى تحقيقه الفنان التمثيلي بمعنى
الكلمة . فهو يترقب المشاعر التي يرغب تحقيقها عند مشكوفه ، ويقيم
بالقضاء الشيء المصنوع بطريقة تجعلهم يشعرون كذلك . وإلى حد معين ،
يتحقق ذلك بتمثيل الشيء حرفياً ، إلا أنه بعد تجاوز هذا الحد ، ما يخطئ
هو اظهار مهارة في الابتعاد عن التمثيل الحرفي ، والمهارة المشعز إليها
- مثل أي نوع آخر من المهارة - هي ابتعاد عن التمثيل الحرفي لتخليق غاية
محددة ، ويمكن التوصل إليها بتجريبية بلاطعة كيف هو في الأشياء
مستوعبة معينة في مشكوفين معينين . وهكذا تتحقق الامتداد على التجربة

(التي قد تكونت من ناحية ، تجارب الفن بعد تلقيها بواسطة التعلم ،
القوة على احداث نوع الامر المطلوب المراد احداثه عند التفوقين .

لهذا السبب ، عندما لا تكون أعمال الفنان التمثيل ماثلة تمثيلا
حرفيا للأصل ، فإن هذا يعد من علامات عجزه . فلو كان الأمر كذلك
لتفوقت آلة التصوير على رسام الصور في ميدانه . بينما العكس هو
الصحيح . اذ كثيرا ما تجرى الى حد ما (رتوش) في الصور الفوتوغرافية
وفقا لقواعد مقولة عن الرسامين : ووسام للصور لا يلقى المحصول على
تعباه حرفي (١) فهو يستبعد بعض الأشياء يرادها ، ويعدل أخطاءه
الخرق ، ويضيف أشياء لا يرادها في الأصل إطلاقا . كل هذا رجحت تبعا
لقواعد مرحولة وبهارة ، ويستخلص عنه شيء يظنه الزبون ، مشابها ،
للأصل . والناس والأشياء تبدو مختلفة في نظرنا وفقا للإفعال الذي
نشعر به عند النظر إليها . فالحيوانات المتوحش التي تخاف منه يستفز
أكبر مما يبدو لو كما لا تطلق بأسه ، فاستغاثه ومخالبه تبدو بوجه خاص
في صورة متضخمة . والجمال الذي تتخيل أننا نلتصقه يبدو وقد ازداد
وعورة واعتدرا ، والشخص الذي تهابه يبدو وكأن له عيني نفاقتين
كبيرتين . فالصور الفوتوغرافية لهذه الأشياء أو الرسومات التي تولة عنها
بدقة حرفية ، تؤثران تأثيرا انفعاليا مختلفا عن تأثير هذه الأشياء .
والصور الماهز يضيف إليها المبالغات المناسبة ، وهذا يجعلها عنيفة
تكميلها صحيحا لصورة انفعالنا بها ، أو لصورة انفعال الخلقين الذين
تصورهم في مخيلته .

فالتفصيل في الفن اذن أمر مختلف عما تريده النزعة الطبيعية .
والنزعة الطبيعية ليست مماثلة حتى للتمثيل الحرفي يستأثر الفنان اليه ،
بل هي مماثلة للتمثيل الحرفي لعالم الأشياء في نظر الفنان كماله يبدو
لعين سليمة سوية ، وهو ما ندعوه بالطبيعة . وصور برويجل للمعاريف

(١) لاحظ « فان جوخ » نجاحا هائكا في عرض هذه النقطة . فهو يقول : قل لسيدي
Serret انني سأنشر وليس لو بدت اشكالي مناسبة . قل له انني لا أبيع البقرة
بالعني الاكاديمي . وقل له أنه عندما يصور إليه فوتوغرافيا رجلا جفرا ، فإنه بالتأكيد
أن يظهر مثل القاشين بالحفر . قل له انني أرى الأشكال التي رسمها ميكل أنجلو رائعة
برغم أن الأقدام قد ظهرت بكمية بالغة الخلق ، كما ظهرت الأذنان والأفكار بالغة
الاعتقالية . فالرسامون الحقيقيون لا يهتمون بالأشياء الحقيقية بل بالاشياء التي
يخيلونها . كما يهتمون بها .

Leitner تجميعها Philippart (١٩٧٧) ج ١ ص ١٨٨ .

ومسرحية ستيريندج Spook Sonata والتصميم المثيرة التي كتبها
أدجار آلن پو - ورسومات بيردسلي Beardsley - الغريبة - واللوحات
السريالية متشكلات بالمعنى الدقيق والحرفي - الا ان العالم الذي تمثله
ليس عالم البديهة ، انه عالم الهذيان او عالم الشؤاذ ، او ربما كان عالم
الخبيل الذي يعيش فيه المخبولون بغير شك على الدوام - الا أننا نزوره
كلنا بين الفينة والأخرى -

وعلى وجه التقريب ، يمكننا ان نفرق بين ثلاث مراتب من التمثيل :
أولاً - هناك تمثيل ساذج ، أو يكاد لا يعتمد على الانتقاء ، يرمي (أو يبدو
أنه يرمي) الى تحقيق المهمة المستحيلة الخاصة بالمطابقة الحرفية الكاملة .
ولدينا أمثلة قليلة على ذلك في رسومات الحيوانات في العصر الحجري
القديم أو في تماثيل الأشخاص عند المصريين - غير أنه من المستحسن أن
نذكر أن هذه الأشياء على جانب كبير من التعقيد أكثر بكثير مما نعتقد .
ثانياً - لقد ربي أنه من الممكن أحداث الانفعالات المطلوبة بنجاح ربما كان
أعظم - اعتماداً على انتقاء الملامح الهامة الميزة ، وقمع كل ما عداها .
والمقصود بوصف هذه الملامح بأنها هامة أو مميزة هو أنه قد ظهر أنها
قادرة في ذاتها على أحداث الانفعال . وعلى سبيل المثال ، افترض أن فيانا
أراد إعادة أحداث الفصال رقصة من قصص الطقوس ، فيها يخطو
الراقصون على الأرض وفقاً لحركة معينة - في هذه الحالة قد يصور
السائح المصري الراقص كما يبدو في لحظة ما - والفنان التقليدي
الحديث ، الذي وقع في أسر النزعة الطبيعية قد يصورهم بنفس الطريقة .
وانه لمن القياء القيام بأى شيء من هذا القبيل ، لأن الانفعال الذي تحدثه
الرقصة لن يحدث من تأثير أى وضع خاطف ، بل يعتمد على حركة
الخطوات - فالمقول إذن هو ترك الراقصين جانباً ، ومعرفة حركة
الخطوات ذاتها .

ان هذا يفسر بالتأكيد جانباً كبيراً من الفن البدائي ، الذي يبدو
أول وهلة غير تمثيل تماماً ، والذي تظهر فيه صور أشكال حلزونية
ومتناحات وجذائل وما الى ذلك - واعتقد أن هذا قد يفسر كذلك الرسوم
المتحنية الغريبة التي تميز بها الى أبعد حد الفن الكلتى السابق للمسيحية
في عصر La Tène . هذه الصيغ تحتل انفعالات قوية غريباً للغاية ، قد
يكون الفضل وصف له هو القول بأنه مزيج من الشهوة والرعب - هذا
الأثر ليس بالتأكيد طويلاً ، لأن الفنانين الكلتيين كانوا على علم بما يفعلون .
واعتقد أنهم قد عملوا في أحداث هذه الانفعالات تحقيقاً لمقاصد دينية
أو سحرية - وفي طلي أن صيغ الرقص المستخدمة في طقوسهم الدينية

قد احدثت تأثيرات نفسية معينة ، وإن الصيغ التي لدينا قد تكون
مثلاث لها .

وفي بعض الأحيان ، يطلق علماء التحليل النفسى وغيرهم على أية
أداة مصنوعة تمثل أصلا وتتبع هذه المرتبة الثانية ، رمزا للأصل .
والكلمة مضللة ، لأنها توحي بوجود اختلاف فى النوع بين الرمز والصورة
المنقولة ، أو النسخة المطابقة . بينما فى الحقيقة الاختلاف بين الشئين
هو اختلاف فى الدرجة . والكلمة توحي كذلك بأن اختيار الرمز قد حدث
نتيجة لنوع من الاتفاق أو التماقد ، وذلك باتفاق أشخاص معينين على
استخدام للشئ المزعوم وفقا لمقاصد معينة ، لأن هذا هو ما تعنيه كلمة
رمز . ولا شئ من هذا القبيل يحدث هنا . أما ما يحدث فهو اختيار
تمثلات حرفية قد وجد تجريبييا أنها وسيلة فعالة لاجداث تمثيل انفعالى .

وفي بعض الأحيان ، يتكلم الناس عن « الانتقاء » وكأنه جانب
جوهرى فى عمل فنان . فالفنان يرسم ما يرى ويعبر عما يشعر ويفصح
عما يصادفه فى تجربته بغير إخفاء لشئ أو تحويره . وما يتحدث عنه
هؤلاء الناس عندما يتكلمون عن الانتقاء ليس نظرية الفن الحق ، بل هو
نظرية الفن التمثيلى من المرتبة الثانية الذى يخطئون ويظنون أنه فن
حق .

وفي المرتبة الثالثة من مراتب التمثيل ، يستبعد التمثيل الحرفى
استبعادا نهائيا . ألا أن العمل يظل مع ذلك تمثيلا ، لأنه يرمى فى
هذه الحالة إلى بلوغ التمثيل الانفعالى ويركز مقاصده عليه . وبناء على
ذلك ، فإن الموسيقى ، إذا أرادت أن تكون تمثيلية فلن تكون بحاجة إلى
مطابقة الأصوات المنبعثة من نغاء الماشية ، أو صوت القاطرة المسرعة ،
أو صوت حشرة المحتضر . ففي مصاحبات البيانو لأغنية براز
Feldeinsamkeit لا أثر على الإطلاق لأية أصوات تشابه صوت الرجل
المستلقى على الحشيش نهارا فى الصيف ، وهو يشاهد السحب وهى
تنساب عبر السماء . إلا أن هذه المصاحبات تحدث أصواتا تثير مشاعر
تشابه إلى حد ملحوظ ، ما يشعر به أى إنسان فى مثل هذه الحالة .
والموسيقى التي تعزفها أية فرقة موسيقية حديثة قد تتألف - أو لا تتألف -
من أصوات ماثلة للأصوات التي تنبعث من إنسان فى حالة هياج جنسى ،
إلا أنها تثير بطريقة فعالة مشاعر ماثلة لتلك المشاعر التي تحدث فى مثل
هذه الأحوال . ولو تضايق أى قارئ لأننى أوجيت بوجود تماثل من حيث
المبدأ بين براز وبين موسيقى الجاز ! فأننى أشعر بأسف لأن الإيحاء قد
أغضبه ، وإن كنت قد قصص القيام به .

الفصل الرابع

الفن والسحر

١ - ما ليس بسحر (١) العلم الزائف

التمثيل - كما رأينا - وسيلة ترمي على الدوام إلى بلوغ غاية . والغاية هي إعادة استحضار انفعالات معينة . والتمثيل قد يكون سحرا . أو ترفيها ، تبعا للغاية . فقد تكون هذه الغاية قيمة عملية ، كما قد يكون هذا الاستحضار غاية في ذاته .

ومن المؤكد أن استخدامي لكلمة « سحر » في هذا المقام يشير صعوبات . غير أنني لن أستطيع تجنبها لأسباب أمل أن تكون واضحة . ولهذا فمن واجبي أن أحرص على ألا تؤدي الصعوبات إلى إساءة فهم ، حرصا على القراء الراغبين في الفهم على الأقل .

والكلمة « سحر » ليس لها بوجه عام أية دلالة محددة على الإطلاق . وتستخدم للدلالة على ممارسات معينة شائعة في المجتمعات « الهنجية » . ومن المستطاع التعرف إليها هنا وهناك لدى الفئات الأقل « تحضرا » . « وتعلما » في مجتمعنا ، غير أنها تستخدم بغير معنى محدد لما تدل عليه . ولهذا السبب ، إذا ذكر أحد من الناس مثلا أن طقوس كنيسةنا سحرية ، فلن نستطيع هو أو أي إنسان آخر تحديد ما الذي يعنيه هذا القول . وكل ما يمكن قوله هو أنه قصده به يوضح الاستهزاء ، ولا يمكن وصفه بأنه صحيح أو باطل . وما أحاول القيام به هنا هو تخليص كلمة « سحر » من هذه الحالة ، أي من اعتبارها كلمة مهينة لا تعني شيئا ، وإن أمثلتها مصطلحا له معنى محدد .

ولقد بلغت هذه الكلمة الحضيض ، وأصبحت كلمة مهينة بفعل مدرسة من الأنثروبولوجيين كان لها نفوذ عظيم جديدة به . منذ جيلين من الزمان ، اضطلع الأنثروبولوجيون بمهمة الدراسة العلمية للحضارات المختلفة عن حضارتنا التي جمعت مما تحت اسم يحط بجهالة من قدمها (أو أحيانا استخدم بجهالة في معرض الثناء عليها) وهو اسم الحضارات الهمجية . ولقد صادفوا من الأشياء البارزة بين عادات هذه الحضارات ممارسات من نوع أجمعوا على تسميته سحرا . وباعتبارهم باحثين علميين ، كان من واجبهم اكتشاف دافع هذه الممارسات فتساءلوا عما هو القصد من السحر ؟

وخضع الاتجاه الذي اتبعوه في بحثهم عن الإجابة عن هذا السؤال إلى تأثير الفلسفة الوضعية السائدة التي تجاهلت طبيعة الإنسان العاطفية ، وردت كل شيء في التجربة الإنسانية إلى العقل ، وتجاهلت بعد ذلك كل نوع من النشاط الفكري فيما عدا الجوانب التي تتجه - وفقا لمبادئ هذه الفلسفة نفسها - إلى انشاء العلم الطبيعي . ودفعهم التحامل إلى مقارنة الأفعال السحرية « للهمجين » (التي زعموا بحفاقة عدم وجود ما يماثلها لدى المتحضرين باستثناء بعض أشياء شاذة معينة أسماها هؤلاء الأنثروبولوجيون - رواسب) بأفعال المتحضرين عندما يطبقون المعرفة العلمية للتحكم في الطبيعة ، واستخلصوا من ذلك انتماء السحرة والعلماء إلى نفس الجنس . فكل منهم يحاول التحكم في الطبيعة بتطبيق المعرفة العلمية تطبيقا عمليا ، والاختلاف هو أن العالم يملك معرفة علمية بالفعل ، ولهذا تنجح محاولاته في الهيمنة على الطبيعة . أما الساحر فليس لديه شيء من ذلك ، ولهذا السبب تخفق محاولاته . فمثلا يساعد ربي المزروعات على نموها بالفعل ، غير أن الهمجي - بسبب عدم إدراكه ذلك - يرقص لها متوهما أن فعلته ستكون مثلا تقتدى به المزروعات ، إذ إنه سيولد لديها روح منافسة تدفعها إلى النمو بحيث تعلو إلى حيث يقفز . وهكذا استخلصوا أن السحر في أساسه مجرد نوع من الخطأ ، أو هو علم طبيعي خاطئ ، وأن الأفعال السحرية هي ممارسات علمية باطلية قد ارتكبت إلى هذا الخطأ (١) .

(١) لقد شرح سير ادوارد تايلور هذه النظرية سنة ١٨٧١ في كتابه الحضارة البدائية Primitive Culture (الفصل الرابع) . ويعد استمرازا لها في كتابه دوماطة سير جيمس فريزر (في كتاب الغصن الذهبي The Golden Bough) من الكوارث التي تعرض لها الأثريين في الممارسة وكل الدراسات المتصلة بها .

هذه النظرية الخاصة باعتبار السحر علماً ذاتياً ، تمثل مثلاً نادراً ، للاضطراب في التفكير . وأي استقصاء قريب من الكمال للأخطاء والتعقيدات التي اعتمد عليها هذا الرأي مضيعة للوقت ، ومن ثم سأقتنع بذكر انتقادين :

١ - قد يلتبس العذر للوك عندما جعل الهيج والبلهاف في تصنيفه في مرتبة واحدة ، باعتبارهم يمثلون نوعاً من الناس غير القادرين على التفكير المنطقي ، لأن لوك ومعاصريه لم يعرفوا شيئاً من الناحية الفعلية عنهم . غير أن هذا غير مقفّر إطلاقاً في حالة الأنثروبولوجيين في القرن التاسع عشر الذين يعرفون أن الشعوب التي أسموها همجية - حتى إذا تجاوزنا عن قدراتها الفكرية التي تجلت في ابتكارها نظماً سياسية وقانونية وقواعد لغوية معقدة للغاية - أدركت ادراكاً كافياً الصلة بين الملل والمخلوقات في الطبيعة ، حتى أنها استطاعت القيام بعمليات دقيقة في التمدين والزراعة وتربية المواشي وما شابه ذلك - والإنسان القادر على ادراك الصلة بين الملل والمخلوقات ادراكاً كافياً يسمح له بصنع فأس من خامه الحديد ليس أبه من الناحية العلمية ، كما تسوقنا إلى الاعتقاد بذلك نظرية تايلور والدراسات الحالية التي اعتمدت عليها والتي جاء بها السيكلولوجيون الفرنسيون .

٢ - وحتى لو كان الهيج كذلك ، فإن النظرية لن تناسب الوقائع التي ابتكرت من أجل تفسيرها واليكم أحد هذه الأمثلة . فيقال إن « الهيج » يعرض على الخلاص من قصاصات أطافره بصاية ودقة بالغة للحيلولة دون وقوعها في يد الأعداء . فإذا سأل الأنثروبولوجي عن السر في ذلك ، فإنه يفسر غايته بأنها منع العدو من استخدامهما كسلاح سحري ضده . إذ لو حدث أن اعتمدت بطريقة شريرة مع استخدام الطقوس المناسبة لتأثير الجسم الذي انتزعت منه . ويبتكر الأنثروبولوجي في توفقه للبحث عن سبب تمسك (الهيج) باعتقاد واضح البطلان (فهو مقتنع بأن أية تجربة بسيطة كقيلة باثبات فساد هذا الاعتقاد) افتراضاً لتفسيره . والافتراض الذي يهتدى إليه هو الاعتقاد في وجود صلة « تماطقية » بين قصاصات الأطافر والجسم الذي انتزعت منه . وهذه الصلة قوية بحيث أن اعدام القصاصات يؤدي الجسم على الفور .

والاعتقاد الثاني بلا أساس كذلك . ولهذا فإنه في ذاته في حاجة إلى تفسير . ولم يلحظ ذلك الأنثروبولوجيون الانجليز - وهم أناس أمناء طبيون - غير أن زملائهم الفرنسيين الأكثر أتباعاً للمنطق قد لاحظوه .

واتجهوا إلى انشاء نظرية كاملة عن عقلية البدائي ينو فيها أن « للهمج » نوعا خاصا من العقلية ليس مائلا البتة لمعقليتنا . فهي لا تعرف المنطق مثل العقلية الفرنسية ، كما أنها لا تكتسب معرفتها عن طريق التجربة مثل عقلية الانجليز . أنها تفكر (لو اعتبرنا ما تفعله تفكيرا) عن طريق تنبيه أفكارها بطريقة نمدحها وفقا لنظرتنا غربيا من الجنون .

واستند على خطأ بسيط ، هذا النسيج غير المادي من الأفكار ، الذي لم يعد أثره على الأنثروبولوجي بشر أقل من أثره على الروابط العلمية بين الأوربيين وبين الشعوب التي راقهم تسميتها الشعوب الهمجية . وإذا أمكن هذه الحقيقة أن تفسر أية واقعة ، فأنها لن تكون الواقعة التي لاحظوها . فالواقعة التي لاحظوها هي قيام الهمجي باعدام قصاصات أطافره . والنظرية التي بنيت على ذلك هي القول باعتقاده في وجود صلة « غيبية » (مع استخدام الصفة التي يستخدمها الفرنسيون) بين قصاصات الأطافر هذه ، وجسمه ، بحيث أن اعدامها يلحق به أذى . غير أنه لو اعتقد « الهمجي » هذا ، لترتب على ذلك اعتباره اعدام قصاصات أطافره انتحارا ، إلا أنه لا ينظر إلى هذه المسألة بهذه العين ، ومن ثم فإنه لا يعتقد في الصلة « الغيبية » المزعومة ، وبذلك تنهار أنس نسبة « عقلية بدائية » إليه .

ومع بساطة هذا الخطأ ، إلا أنه ليس بريئا من الغاية . فهو يخفي مؤامرة شبه واعية للسخرية من الحضارات المختلفة عن حضارتنا وازدائها ، وعلى الأخص الحضارات التي يعترف فيها صراحة بالسحر . والأنثروبولوجيون سينكرون بالطبع هذا الكلام ساخطين ، إلا أن انكادهم سينهار بعد أي إجد ورد . فالواقعة التي بدأنا منها هي أن الهمجي يبيع قصاصات أطافره لمنع العدو من اعدامها باستخدام طقوس سحرية معينة . والأنثروبولوجي يقول بعد ذلك لنفسه : « لقد أخبرتني (الهمجي) أن ما يخشاه هو أن يحدث له أحد من الناس أمرين مما : هما اعدام قصاصات الأطافر ، والقيام بطقوس معينة . فلذلك عليه أن يعرف . كما أعرف أنا . أن هذه الطقوس هي مجرد شعوعة ، وليس ثمة ما يدعو إلى الخوف منها ، ونتيجة لذلك ينبغي أن يخاف من اعدام قصاصات أطافره » . أن شيئا من هذا القبيل لا بد قد جال بخاطر الأنثروبولوجي . فلو أن هذا لم يحدث لما جعل نظريته ترتكن إلى واقعة زائفة (هي الخوف من اعدام قصاصات أطافره في ذاتها) بدلا من جعلها تستند إلى الواقعة النجدة التي لاحظها ملاحظة صحيحة (وهي الخوف من اعدام هذه التضامات عندما يكون ذلك مصحوبا بطقوس سحرية فقط) . والبساعت الذي دق

الأنثروبولوجي الى استبدال الواقعة الزائفة بالواقعة الحقة ، هو اقتناعه بان الطقوس التي قد تصحب اعدام قصاصات الأظافر هي « مجرد شعوذة » وأنه من غير المستطاع أن تؤذى احدا . إلا أن هذه الطقوس وحدها هي التي تمثل جانب السحر في المسألة كلها . ولقد أنشئت نظرية السحر المزعومة بعد معالجة الحقائق بحيث تغفل منها جوانب السحر كلها . او ببساطة أخرى ان هذه النظرية هي محاولة رفض مستترة لدراسته السحر على الإطلاق .

ولا يعتمد الأنثروبولوجيون في الوقت الحالي كثيرا على نظرية تايلور - فريزر ، كما أنهم لا يعتمدون كذلك على النسيج السيكولوجي الذي نسجه حولها ليفي بريل ، فهم على دراية أعظم بحقائق الحياة الهجينة ، أكثر من أولئك الذين اخترعوا هذه النظرية وتمسقوها ، كما أنهم أوثق صلة بحق بهذه الحقائق من ثقات الباحثين الميدانيين الذين اعتمدت هذه النظريات على مادتهم العملية . ونتيجة لهذا فإنهم يعرفون الكثير عن أفعال السحر ، مما جعلهم لا يؤمنون بإمكان تفسيرها وفقا لأي أسس وضعية على أنها أعراض اضطراب في التفكير الاستقرائي . ولكن هذه الحركة بأرائها المبنية على الخبرة وابتعادها عن نظرية تايلور - فريزر تكاد تلوذ بالصمت (١) . وكان من بين النتائج التي تمخضت عن ذلك ، وهو ما يسعى الى الاستغراب ، رسوخ هذه النظرية (يقصد نظرية تايلور - فريزر) في أذهان عامة الناس . إذ أدى ازدياد الإعجاب بالأبحاث الأنثروبولوجية المعاصرة الى المطالبة - خارج دائرة المتخصصين - ببعض مراجع أنثروبولوجية . وتم اشباع هذه الغاية عندما صادفوا في كتاب « الفصح الذهبى » مادة وفيرة من القصص الصالحة للقراءة . والبل الجمهور على اتباع النظرية العملية الزائفة في السحر - بعد أن اخطأوا وطمخوا أنها اثر نفيس من الفكر الضخم - في نفس الوقت الذي اتجه فيه الأنثروبولوجيون الى تسيانها .

٢ - ما لا يعد سحرا (ب) المرض النفسي

ان ما قمعه فرويد في الفصل الثالث من كتابه Totem & Taboo (الترجمة الانجليزية لبريل ١٩١٩) لا يعد الى حد كبير شيئا جديلا لنظرية

(١) لهم لم يولدوا بالصمت تماما : انظر بوجه خاص محاضرات مورهام The Foundations of Faith & Morals . (اسس الاعتقاد والافعال) : ولارجع الى قوله في ص ٥ . (بان اهتمام السحر الدينامي على انه تقنية علمية زائفة لا يتصف بجمعة الحضارية) .

تايلور - فريزر في السحر ، بل لعله كان تنمية خاصة لها . فلقد قام ليفي بريل بالفعل بمعالجة مشكلة أسباب اتباع عقل « الهجمي » مثل هذه الطريقة غير العادية - والتي لا تبدو معقولة في نظرنا - كما هي متضمنة في نظرية تايلور - فريزر . وفسر ذلك بالقول بأن للمج عقلية خاصة بهم تعمل وفقا لهذه الطريقة (العقلية البدائية Mentalite Primitive الطبعة الأولى سنة ١٩١٩) وظهرت الطبعة الأصلية تحت عنوان (الوظائف العقلية في المجتمعات المنسجلة Les fonctions mentales dans les sociétés inferieures) وبراهن هذا الكتاب من الأمثلة الجيدة « الميتافيزيقاء » بالمعنى الكونتي ، أي أنها تعتمد على محاولة تفسير الوقائع باختراع جواهر entities غامضة خفية - فطبيعة عقلية أي شخص هي في ذاتها مجهولة تماما ، ولا تعرف إلا في مظاهرها ، أي في الوسائل التي يتبعها في الفكر والفعل . فلا فائدة إذن من محاولة تفسير أفكاره وأفعاله بطريقة غريبة اعتمادا على افتراض أن له عقلية من نوع غريب ، لأن هذا الفرض لا يمكن اثباته . والواقع أن ليفي بريل قد عرض علينا مثلا عصريا رائعا لما ذكره مولير عن أسلوب « مونبليه » في تعليم طلبة الطب المنطق في القرن السابع عشر .

9 (Candidate) Mihi domandatur a doctor doctore. (x)

Causam et rationem quare

Opium facit dormire

A quo respondeo

Quia est in eo

Vertus dormitiva

Cuius est natura

Sensus a assoupire

Chorus of : Bene bene bene respondere

Examiners : Dignus dignus est entrare

In nostro docto corpore

(*) ترجمة هذه الابيات هي : المرشح - معشر الدكتور الافاضل : تسألون لماذا يؤدي الانسجون الى النوم . الرد على ذلك : هو انه يحترق على مادة خمرية وشخير الصم من طبيعته . كوكبي - المتكلمين - عظام ! عظام ! يلقها من لجاجة ! وكما تشاهد جميعه بالتبصير على زمومتنا !

أما فرويد ، فعلى العكس ، ليس له ميزة أساسية سوى أنه عالم ، فهو يدرك أن مهمة العالم هي ربط الوقائع بعضها ببعض لا بواسطة جواهر غيبية ، بل بواسطة وقائع أخرى . فمثلاً سأل نفسه - مثلاً فغل ليفي بريل - نفس السؤال وهو : لماذا يفكر الهمج بمثل هذه الطريقة الغريبة ؟ كانت إجابته عن ذلك هي الربط بين الوقائع المفترضة للسحر ، ومرض العصاب التسلسلي كما درسه في مرضه . فالطفل - كما أشار - يشبع رغباته بواسطة هلوسات حسية ، وبعبارة أخرى ، يخترع احساسات مرضية بواسطة اثرة Centurugal لأعضائه الحسية ، والهنجي يفعل شيئاً لا يتماثل مع ذلك بل يتشابه معه . فهو يشبع رغباته بأداء فعل يمثل حالات الأشياء التي يرغبها . وبعبارة أخرى ، فإنه يخترع هلوسات حركية (ص ١٤ من كتاب L'œm et Taboo) وضرب فرويد مثلاً لذلك أحد مرضى التسلسل الذين عرفهم ، كان يعتقد أنه إذا فكر في أي إنسان كان هذا كفيلاً باستحضاره إلى المكان المطلوب . وإذا لم إنساناً ، فإنه يموت ، وهكذا دواليك . وهذا التصور - كما لاحظ - يعد مساوياً للاعتقاد في القدرة المطلقة لفكرة الإنسان ، لأنه يعنى الاعتقاد بأن أي شيء يفكر فيه الإنسان يتحقق بمجرد أن الإنسان قد فكر فيه . ويرى فرويد أن هذه الحالة السيكلوجية الشاذة هي التي تكمن وراء أفعال السحر .

غير أن هذا لن يجيب على الإطلاق . فقد يساعد هذا الكلام على تفسير السحر لو كان شيئاً بعيد الاختلاف عما هو عليه ، إلا أنه لا يسند بحال إلى الوقائع الفعلية ، لأن البحر يتألف أساساً من مجموعة من الممارسات أو هو تكنيك . فليس هناك ساحر يعتقد في قدرته على تحقيق ما يطلب بمجرد الطلب ، أو يعتقد أن الأشياء تظهر لنا لأننا نفكر فيها وكأنها قد حدثت . والأمر على العكس ، فلادراكه عدم وجود صلة بين هذا النوع من الرغبة ، وبين التحقق (وهو في هذه النقطة التي جعلها فرويد موضوع مقارنة يختلف عن المريض الذي ذكره فرويد) فإنه يخترع هذا التكنيك - أو يتبعه - باعتباره طرفاً وسيطاً يربط بين الشيتين .

والظاهر أن فرويد قد عرف ذلك فيما بعد في صورة غير واضحة . إذ أدرك عدم كفاية أية نظرية في السحر تفصل الإشارة إلى ممارسات السحر . ولهذا حاول الإشارة إليها بالقول بأن المرضى بالتسلسل ، يسببهم فزعهم من قدرتهم المطلقة ، يحسون أنفسهم منها باختراع تعاويذ وطقوس ، مهمتها هي منع أفكارهم ورغباتهم من التحقق (ص ١٤٦) . هذه الأفعال تعد مناورة لطقوس الساحر . غير أن المثلي لا يتشابهان ، كما لا تتشابه

مأنة الصواعق مع الدينامو . فالمرضى بالتسلط باعتباره في حالة مضغضعة يعتقد أن رغباته تحقق نفسها على الفور . ونظرا إلى أنه يتجونه يستمر على نهج معين ، فلهذا يتجه إلى اختراع وسائل لتنظيم هذه المصلحة المباشرة ، لإلصق قوة تفكيره بفكر أن يلحقه ضرر . والهمجي يلتصق بلفسانا عاقلا يعرف أن رغباته لا تحقق نفسها فورا . ولهذا يبتدع الوسائل التي يجنبها لتحقيقها .

والمشكلة التي تواجه أية نظرية خاصة بالسحر تدور حول نوع الرغبات التي تعمل الأفعال التي ندعوها سحرا وتناثلي لتحقيقها ؟ . ولم يحاول فرويد حتى طرق هذه المشكلة . إذ قضى عليها بكل بساطة عندما أحقق في التنبيه إلى الخصائص التي توجد بالقل في أفعال السحر ، وعندما عقد مقارنة بين سيكولوجية السحر وسيكولوجية الطقوس التي يقوم بها المرضى بالتسلط والمختلفة غاية الاختلاف . والمختلفة التي تناث (ولن أتابعها هنا) هي : ما هي القوة الفعالة في الوعي العلمي للأوربيين المحدثين التي سميت إدراكهم المباشر للسحر ؟ . وما الذي أعنى أنجيليز واسكتلنديين دهلة من أمثال تايلور وفريزر عن الوقائع التي حاولوا تفسيرها ، عند تناولهم لهذه المسألة ؟ . ولماذا يتكلم فرنسي فطن ومن أبرع الفلاسفة مثل ليفي بريل عندما يشرح في وضع نظرية خاصة بالسحر وكأنه أحد البلهاء الذين ذكرهم مولير ؟ . ولماذا كان رد فيل فرويد أعظم السيكولوجيين في عصرنا تجاهها هو فقدان كل قدراته على التفرقة بين وظيفة سيكولوجية وأخرى مقابلة لها ؟ . فهل بلغنا شأوا كبيرا من التحضر بحيث أصبحت الهمجية بعيدة عنا حتى تعذر فهمها ؟ . أم هل أصبح السحر يرعبنا حتى لم نعد نجرؤ على مجرد التفكير بطريقة مباشرة فيه ؟ . والتعليل الأخير هو مجرد احتمال ، ذكرته باعتباره احتمالا ينبغي أن نكون على حذر منه . فلو كنا نحن المتحضرين نرتاح حقا من السحر ، فإن يكون هذا الرعب من الأشياء التي يصح الحرص على المجاهرة بها . ومن ناحية (وهي الناحية الوحيدة التي تعني مباشرة وتعني القارئ) سيظهر هذا الرعب نفسه في شكل نفور قوي للغاية من التفكير في الموضوع بطريقة منطقية هادئة . ولهذا فإنه سيضع كل عائق مستطاع في طريق تقلبنا أية نظرية حقة عن السحر . لو عرضت علينا واحدة منها . وبعد أن ذكرت هذا التحذير سأحاول عرض مثل هذه النظرية :

٣ - السحر - ما هو ؟

لوضع نظرية في السحر ، الطريقة المجدبة الوحيدة هي النظر إليه من ناحية الإين . فإن التشابه بين السحر والعلوم التطبيقية ، الذي اعتمدت عليه نظرية (تايلور - فريزر) ضئيل إلى أقصى حد .

أما الاختلافات فكثيرة . والساحر بالمعنى الحقيقي للكلمة ليس يعالج ولو سلفاً بذلك ، وأسمينام عالماً زديثاً لكان ما فعلناه هو مجرد الاعتداء على مصطلح معين بالخصائص التي جعلته مختلفاً عن العالم بغير ذلك إلى جهة لتعليل هذه الخصائص . وتوقف على مشيئتنا ، قوة أوجه الشبه أو ضعفها ، بين السحر والمرض النفسى ، وهى الفكرة التي اعتمدت عليها نظرية فرويد . لأن المرض النفسى مصطلح سلبى يعود على أنواع مختلفة من الانحراف عن الميار غير الدقيق الذى حددنا الصحة العقلية وفقاً له . ولهذا السبب ليس هناك ما يحول دون اعتبار عدم الاعتقاد فى السحر من بين الخصائص الدالة على الصحة العقلية . ولكن أوجه الشبه بين السحر والمرض قوية ووثيقة مما . وتشتمل أفعال السحر دائماً على جوانب أمبلسية . وليست عرضية من الأفعال الفنية مثل الرقصات والأغاني ، والرسومات والتماثيل . فضلاً عن ذلك ، فلهذه الجوانب دور يتشابه مع دور الترفيق فى ناحيتين : (أ) أنها وسيلة لغاية سبق تصورها ، ولهذا لا تعد لنا حقاً ، بل صنعة (ب) أن هذه الغاية هى إثارة الانفعال .

(أ) . وأما أن السحر أساساً وسيلة لادراك غاية سبق تصورها ، فأمر واضح - فيما اعتقد - وواضح كذلك أن ما يستخدم وسيلة على هذا الوجه ، هو دائماً شيء فنى ، أو بالأحرى شبيه بالفنى (لأن استخدامه وتنبؤة لتحقيق غاية ما لا يصله لنا حقاً) .

(ب) . وأما أن غاية السحر على الدوام هى مجرد إثارة انفعالات ، فأمر أقل وضوحاً ، وإن كان هذا لا يحول دون إقرار الجميع بأن هذه هى غايته أحياناً ، أو بأنها غاية جوفية على الأقل ، فاستخدام مثالة الثيران فى طقوس ممن يمارسون ترويض الثيران بأستراليا ، قد قصد بها - من ناحية على الأقل - إثارة انفعالات معينة عند الممارسين . كما قصد بها كذلك إثارة انفعالات أخرى عند الآخرين الذين قد يستمعون إليها عرضاً . والقبيلة التى ترقص رقصة الحرب قبل اقدامها على محاربة جاراتها ، تعمل بقصد على إثارة انفعالات القتال ، والمحاربون يرقصون لتثبيت اعتقادهم فى مناعتهم ضد القتل . وتعتبر أنواع السحر المختلفة والمقدمة التى تصاحب أعمال الزرع فى المجتمعات الريفية عن مشاعر هذه المجتمعات تجاه أسرارها وقطعانها ومحاصيلها وأدواتها الزراعية ، أو هى تستأخذ بالأحرى فى كل موسم من المواسم على استحسان الانفعال الذى وجد مناسباً من بين هذه الانفعالات للعمل المطلوب فى الموسم .

غير أنه برغم أن السحر يؤثر الانفعالات ، إلا أن سبيله في تحقيق ذلك مختلف عن سبيل الترفيق . فالانفعالات التي تنبئها الأفعال السحرية لا يتم انطلاقتها بفعل هذه الأفعال . فمن المهم من الناحية العملية للشعوب التي تمنح بالسحر ألا يحدث ذلك ، وليس إعتبار ممارسة السحر سحراً هو أن هذه الممارسات قد صيغت بحيث لا يحدث ذلك ، أن ما يحدث هو العكس . فهذه الانفعالات تتركز وتتلور وتتوق بحيث تصبح أدوات فعالة في الحياة العملية . فما يجري في السحر يخالف تماماً ما يحدث في الـ Catharsis الذي يتم فيه تنفيس الانفعالات بحيث لا تتداخل مع الحياة العملية . أما في السحر فإنها تجمع وتحوّل لكي توجه الحياة العملية .

وما أرمي إلى بيانه هو أن ما يحدث من تأثيرات انفعالية لدى القارئ بالسحر من ناحية ، ولدى أولئك المتأثرين بالسحر من ناحية ثانية - أحسنت إليهم أم أسأت - هي وحدها التأثيرات التي يستطيع السحر إحداثها ، وفي حالة إنجازها بوعي تكون وحدها هي المقصودة . والمهمة الأولى للأفعال السحرية - كما أرى - هي أحداث انفعالات معينة في القائم به ، أو القارئ به . وهي انفعالات تعد ضرورية أو مفيدة في أعمال الحياة ، أما مهمة الأفعال السحرية الثانوية فهي توليد انفعالات معينة لدى الآخرين من أصدقاء القائم بالسحر أو أعدائه فريد حياتهم أو تلحق بها ضرراً .

وشيبينو واضحاً لكل صاحب معرفة سيكولوجية وأقية تساعده على فهم تأثير انفعالاتنا على نجاح مشروعاتنا أو إخفاقها ، وأثرها في أحداث الأمراض أو علاجها . إن أهمها للنظرية الخاصة بالسحر عظمى الفائدة بسبب استخدامها عادة في مسائل مرتبطة بأفعال الحياة اليومية عند أولئك الذين يعتقدون في السحر . فمن يعتقد في السحر يظن على سبيل المثال أن الحرب غير المصحوبة برقصات مناسبة مستبوه بالفشل ، أو أنه إذا تأبط فأسه متجها إلى الغابة ولم يتم بأفعال سحرية مناسبة قبل ذلك ، فإنه لن يتجح في اجتثاث أية شجرة . غير أن هذا الاعتقاد لا يتضمن الظن بأن العدو سيهزم أو أن الشجرة ستقع بفعل السحر ، بغض النظر عن أي جهد يبذله « الهجى » . إن هذا الاعتقاد يعني أنه في الحرب أو عند قطع الأخشاب لا شيء يتحقق بغير روح معنوية . ومهمة السحر هي تنمية الروح المعنوية أو المحافظة عليها أو القضاء عليها . فمثلاً إذا تمسك أي عدو على رقصتنا الخاصة بالحرب ، ورأى براعتنا في أدائها ، ألا يؤدي هذا إلى (تسلكه) ومطالبته استسلام بغير معركة ؟ ومن

حيث أن غاية السحر هي تجميع قواها بحيث تصبح قادرين على الهجوم على عدو من البشر وليس على شجرة أو شجرة ، بل عزيمة العدو قد تتضمن بتأثير السحر وسدده بحيث يعجز عن ملاقاتنا في حالة فعالة ، وإلى أي حد يحدث هذا الأثر الانفعالي السلبي أمراضا مختلفة الأنواع أو حتى الموت ، هو أمر لا يرغب أحد من طلاب سيكولوجية الأرض في تقرير أي رأى قاطع عنه .

وخطوة أخرى بعد هذا النوع من الحالات ، وننتقل بعدها إلى الحالات التي يعتقد فيها الهجج - أو يبدو أنهم يعتقدون - بأحداث السحر أشياء نعتقد نحن « المتحضرين » في استحالتها ، مثل إسقاط الأمطار أو إيقاع الزلازل . وأنا على أتم استعداد للاقرار بأنهم يعتقدون مثل ذلك . ولا اختلاف بين الهجج في هذه الناحية وبين المتحضرين . وليس هناك ما يحول دون ظهور مثل هذه الحماقات الانسانية عندهم . كما أنهم معرضون كذلك لخطأ التوهم بأن عندهم قدرة - أو أن هذه القدرة متوفرة عندهم - من يظنون أن لهم قوة أسرى منهم - على فعل ما يتعذر أدائه في الواقع . إلا أن هذا الخطأ لا يعد ماهية السحر . أنه يمثل السحر في صورة منحرفة . ومن واجبا الحرص قبل نسبته إلى الناس الذين ندعوهم بالهيجج ، الذين شينهمضون يوما ما ويشبتون عكس ما نعتقد ، والفلاح الذي ينقص محصوله بسبب تهاونه يلوم الجو عادة ، فإذا نجحت أفعال السحر في معالجة تهاونه ، فلن يكون هناك أي مبرر لاقاء اللوم على الجو . ومن المسائل الجديرة بالبحث احتمال اعتبار ما يرمى إليه بحق « سحر ازالة المطر » - كما يوصف بذلك - هو التهليل للزراع وأغراؤه على مضاعفة جهده ، بغض النظر عن سقوط المطر أو عدم سقوطه . وبالمثل من الواجب العناية عند بحث السحر الذي يقال إنه يرمى إليه إيقاف الزلازل أو الفيضانات ، وما شابه ذلك ، بالتحقق من هل غايته هي منع هذه الكوارث الطبيعية ، أم أن غايته هي أحداث أفعال عند الناس يساعدهم على تحملها بجلد وأمل . فإذا ثبت صحة الاحتمال الثاني ، تمشي ذلك مع نظرية السحر التي أنادى بها ، وإذا ثبت الاحتمال الأول ، كان من الواجب ألا يدعى بالسحر ، بل بالسحر في حالة انحرافه .

فإذا تساءلنا : كيف يحدث السحر هذه التأثيرات الانفعالية ؟ : لكأننا الإجابة سهلة يسيرة . أن هذا يحدث بواسطة « التمثيل » . ففي حالات مثل (تلويح البحارين برماهم ، أو عند سحب الفلاح لجرائه وما شابه ذلك) عندما لا تكون هناك ثمة معارك تحارب أو بنور تيزر (تخلق مواقف تشبه المواقف الفعلية التي توجه إليها هذه الانفعالات . ومن

الضرورى ليكون السحر فعلا . أن يكون فاعله على وعى بهذه العملية . وإن يدرك ما يفعله في حالة رقصه الحرب أو طقوس الحرب وما شابه ذلك . وهذا يقصر لماذا عندما يتعرف أى إنسان على الطقوس لأول مرة . يتحتم تفسيرها له شفاهة (في صورة تعليمات أولية أو بيان تفسيري . أو في صورة أغنية تمد جزءا من الطقوس ذاتها) . أو بمحاكاتها بدقة بحيث يتفكر الخطأ .

فالسحر تمثيل ، والانفعالات التي تستحضر فيه ، تقدر تبعا للدورها في الحياة الفنية . فهي تستحضر حتى تستطيع الاضطلاع بهذا الدور ، وتزود بالنشاط السحري . وما فيه من قوة خلقة ، أو تساعد على تركيز الجانب السحري في الحياة العملية التي تتطلبه . ففعل السحر يغيبه المدينامو الذي يزود الحياة العملية بالتيار الانفعالي الذي يدفعه . ومن ثم فإن السحر ضرورى لكل حالة يصادفها الإنسان ، وهو موجود بالفعل في كل مجتمع سليم ، وأي مجتمع - مثل مجتمعنا - يعتقد أنه قد تجاوز الحاجة إلى السحر ، أما قد أخطأ في هذا الظن ، أو هو مجتمع ميت ، في حالة احتضار بسبب افتقاره إلى العناية بكل ما يساعده على البقاء .

٤ - الفن السحري

الفن السحري هو فن تمثيل . ولهذا السبب فإنه يعتمد على استحضار الانفعال . وهو يمثل بناء على قصد لاستحضار انفعالات معينة دون غيرها لاطلاقها في أمور الحياة العملية . وقد يتصف مثل هذا الفن بالجودة أو بالرداءة ، في حالة الحكم عليه وفقا لمعايير استيطيقية . غير أن ما فيه من هذا النوع من الجودة أو الرداءة قليل الارتباط - أن وجد مثل هذا الارتباط - بفاعليته في مهمته الأصلية . فبراعة النزعة الطبيعية الفنية التي تظهر في صور الحيوانات في العصر الحجري الحديث - ومن المسلم به أن مهمتها سحرية - لا يمكن إرجاعها إلى مهمة هذه الصورة السحرية . فلا ذكر لأى مبتدئ حديث العهد بطريقة وقورة عند مشاهدته هذه الصور بأن ما يراه هو رسم لبيسون (نوع من الأنعام يشبه الثور) ، فإن أى نوع من التلطيف والعشوائية كان سيحقق الغاية . وعندما يبلغ الفن السحري مستوى استيطيقيا ، رفيعا فإن هذا يرجع إلى أن المجتمع ينتسب إليه هذا الفن (ولا يقصد بذلك الفنان وحدهم ، بل الفنانون والمتذوقون على حد سواء) يطالب أن يتصف هذا الفن بالتميز الاستيطيقي وزيادة على البراعة المتواضعة للغاية التي ساعدته على تحقيق مهمة السحر . فمثل هذا الفن دافعان . ويتحقق له السمو ما دام هناك شعور بوجود

توافق مطلق بين هذين الدافعين . فبمجرد اعتقاد النحات بأنه من المؤكد أن بذل أى جهد فى (تشطيط) تمثال معين مضيعة للوقت ما دام سيقدر بمجرد تركي له ، فإن هذا سيعنى انفصال الدافعين فى عقله . أى أنه قد جالت فى ذهنه فكرة إمكان تحقيق حاجات السحبر اعتمادا على شىء أقل من أفضل ما يستطيع أن ينتج ، مع فهم هذه العبارة فهما استطائيا . ومن هذه الحالة يبدأ التدهور على الفور . وبحق أن مثل هذا التدهور قد سبق ذلك ، لأن أى أفكار من هذا النوع لا تتواءم الى الوعي . الا بعد أن تكون قد بدأت تؤثر فى السلوك منذ امد بعيد .

والشعر الذى صادفته الروح ، وجعل هناك فارقا بين كل من عصر النهضة (الرئيساسى) والفن الحديث . والمصور الوسطى ، يعتمد على حقيقة أن الفن الوسيط ، كان صراحة وبصورة قاطعة سحرى بينما لم يعد فن عصر النهضة والعصر الحديث كذلك . وأقول : لم يعد كذلك ، لأن ذروة هذا الفن غير السحرى ، أو المضاد للسحر فى تاريخ الفن ، لم يمتد إليها الا فى اواخر القرن التاسع عشر . والتيار الآن يتحول تحولا واضحا . على أن الاتجاه لم يسر على وتيرة واحدة . إذ ظهرت بعض التيارات المضادة حتى فى التسعينات عندما عمت الدوائر الادبية الانجليزية مدرسة من ادعياء الاستطائيا الذين ادعوا اتباع مذهب ينادى بأن الفن ينبغي الا يتبع أية غاية نفعية ، بل يجب ممارسته من أجله فحسب . وهذه الصيغة الخاصة بأن الفن للفن كانت مبهمة فى بعض نواح . فهى على سبيل المثال لم تفرق بين الفن الحق والترفيه . وكان الفن الذى افتتن به انصار هذه الدعوة ومارسوه فنا ترفيهيا مخجلا لأنه كان يرفه عن زهرة منتقاء من أناس اختاروا أنفسهم ، الا أنه من ناحية قد كان ذا غاية محددة ، إذ أنه قد عمل على استبعاد الفن السحرى تماما . وفى مثل هذا الجو المطرد الفن المائل لجو تاجر بيع الخزف انطلق رديارد كيبليج بصباه وعصبية وقصر نظره وتحسسه ، مستخدما قلبه القدير فى استحضار الانفعالات - التى رأى أثناء اقامته بالهند ، أنها وثيقة الصلة بالحكم الانجليزى الامبراطورى لها - واطلاقها . وانزعج الاستطائيون لا لأنهم يعارضون الامبرالية ، بل لأنهم يعارضون الفن السحرى . فلقد أخذ كيبليج نور حق أكثر مقدساتهم حرمة . وما كان أسوأ ، هو أنه قد لاقى نجاحا ضخما من جراء ذلك . إذ يتعلق به الوف من الناس الذين يعرفون هذه الانفعالات ودورها فى تسيير اعيالهم اليومية ، ويشبهونها بدور البخار فى تسيير الآلات البخارية . إلا أن كيبليج كان رجلا ضئيل الحجم مريضا بالحساسية ، ولهذا أتت المعارضة

التي لا تقاها من الاستطائقيين الى تعرضه للعواصف وهو يافع ، ومن ثم انقسمت روحه بين غايتين ولم يستطع أن يكون على ولاء كامل لأى منهما .

واليوم قد دار الفلك ، فلقد ازداد التعلق بببليوس كيبليج بدلا من أوسكار وايلد . وورثه أغلب أئمة شباب كتابنا الى الفن السحري ، والى حد ما تعد هذه الردة هي أبرز أحداث الفن البريطاني اليوم . وفي نظر الاستطائقي لا يهم أن يكون هذا الأدب السحري الجديد قد انصرف عن الدعوة للإمبريالية ، واتجه بدلا من ذلك للدعوة الى الشيوعية . فمن غير المهم عنده (وأن كان هذا يهم السياسي) ما تفعله العقيدتان المتنازعتان اللتان اقتسمتا ميراث ليبرالية القرن التاسع عشر . فلا يهمه أن كانت للشيوعية السنة وعينان وأصابع ، أو إذا كانت للفاشية أسنان ومخالب فقط . أن ما يهم الاستطائقي هو عودة ظهور نوع قديم للغاية من النوع الاستطائقي هو النوع الذي اتجه الى أحداث انقلاب في التعاليم التي جات بها الانتقادات المريرة التي وجهت في القرن التاسع عشر . فهو بدلا من أن يظهر « عدم مبالاة بالموضوع » باعتباره مجرد أمر تافه يمارس الفنان فيه قدراته ، وأن ما يهم هو قدرات الفنان ، والطريقة التي أتبعها في عرض هذه القدرات « أصبح لسان حاله هو القول : « أن قدرات الفنان لا يمكن إظهارها الا اذا مارسها في موضوع جدير بها » . ويرمى هذا الوعي الاستطائقي الجديد الى اصابة عصافورين بحجر واحد . فهو يرى الموضوع جانبا متكاملا في العمل الفني ، ويتمسك بذلك . فلكي يقدر أي عمل فني ينبغي أن يكون المرء معنيا بموضوعه في ذاته ، بالإضافة الى اهتمامه بتناول الفنان له .

وتبدو هذه الكلمات مفردة في نظر الاستطائقي الذي تعلم في مدرسة القرن التاسع عشر . فان النظر الى هذه الكلمات بعين الجد قد يعني الرجوع الى عصر تنحدر فني ، وإلى الهمجية . أي الى العصر الذي يركن فيه مطلب الكمال الفني الصعب المثال جانبا ، بعد تفضيل الدعاية السهلة عليه ، والذي يتم الحكم فيه على الفنانين لا وفقا لميزاتهم الفنية بل وفقا لتوافقهم مع العقائد السياسية والأخلاقية والاقتصادية المقبولة من المجتمع الذي ينتمون اليه . إذ أن هذا يضئ طرح حرية الفن الحديث التي تم الحصول عليها بعد لاي جانب ، وهيمنة المذاهب الفنية الغامضة .

ولن أتابع هذه المسألة أكثر من ذلك . إذ سوف نتناولها بطريقة جدية في موضع آخر . وفيما يتعلق بالحاضر ، سأقتصر على إثبات حقيقة

تجدد ظهور الفن السحري أمام أعيننا ، وانقسام الباحثين النظريين في الاستطائيقا والتقد في نظرتهم اليها .

ولقد ذكرت **التجديد** . الا انه لن يبدو تجديدا الا اذا نظرنا الى المكونات المعنوية التي يتألف منها الفن نظرة متفرعة أو متعالية . فان الانتاج الفني ليس مقصورا على صنفه الفنانين الذين اختاروا أنفسهم . فحتث عصر النهضة ، لدينا على اقل تقدير ، بالإضافة الى هذه الصنفه اتجاهان فنيان نشطان آخران : والسمة السحرية في الفن في كل منهما غير خافية .

فهنالك **أولا** : الفن القومي الخاص بالقراء ، وعلى الأخص الفن الريفي أو القروي الذي يطلق عليه اسم « الفن الشعبي » باعتبار هذا الاسم دالا على ما فيه من روح ود واء . ويتألف هذا الفن الشعبي من اغان ورقصات ، وحكايات ودرامات . ولقد اعمل هذا الفن في انجلترا (بما يسودها من اتجاهات تنزع الى ازدهار الفقراء) : مما أدى الى اختفائه اختفاء يكاد يكون تاما (١) ، قبل أن يصبح « المتعلمون » على بينة من أمره . وهذا الفن الى حد بعيد سحري في أصله وبواعثه . فهو فن سحري قد صدر عن شعب مشتغل بالزراعة .

ثانيا : هناك الفنون التقليدية الخاصة بأصحاب الثقافات المتواضعة من الطبقات العليا . ومن الواجب الاضافة في الكلام عن هذا النوع (بالنظر الى كثرة حركات اساءة فهم لطبيعته) . وما أعنيه بهذا النوع هو أشياء مثل مواعظ المنابر وشعر التراتيل ، وموسيقى الآلات التي تعزفها الفرق الموسيقية العسكرية ، وفرق الرقص ، وزخارف حجرات الجلوس ، والى غير ذلك . ويمكنني أن ألمح أمارات التحفز على وجه القاريء المتمز بثقافته وأسمعه يصبح : « ان هذا لعمري ليس بفن اطلاقا » وأنا أعرف ذلك ، ولكنه سحر . والآن وبعد أن أصبحت الصلة بين الفن والسحر مشكلة هامة مرة أخرى بحيث لن يستطيع طرحها جانبيا بكل بساطة وسلبية ، فهمم الاستطائيق أن يعرف بأن السحر في حالة ازدهار ، وهو موجود في كل مكان برغم عدم معرفة أئمة المجتمع (كما يعتقدون أنفسهم) له . فهم قد اعتبروا أنفسهم متنورين استنادا الى اعتقادهم بأنهم نبذوا السحر نهائيا .

(١) في سنة ١٨٩٢ جمعت مائة وأربعون حكاية خرافية في انجلترا . ومنذ ذلك العهد أمكن العثور على قليل من الحكايات للقبيلة الأخرى . وبين سنة ١٨٧٠ و سنة ١٨٩٠ تمكن كل من فرنسا وايطاليا جمع ألف حكاية في كل منهما .

ومسألة الفن الدينى بتراثيله وطقوسه وشعائره ، ربما لا تحتاج الى تحليل . فمن الواضح أن مهمته هي استحضار - ومواصلة إعادة استحضار - انفعالات معينة تتأثر بانطلاقها أفعال الحياة اليومية . وعند وصف هذا الفن بأنه سحرى ، فاننى لم أنكر حقه فى أن يسمى دينيا . والآن ، وبعد أن أصبحنا لا نستخدم كلمة سحر على سبيل الاستعزاء ، وقررنا ما تنفيه ، فلا أحد فى حاجة الى التثبيت باطلاقها على الأشياء ، لتى ييفضها ، أو فى حاجة الى التردد فى اطلاقها على أى شئ يقدره . فالسحر والدين أمران مختلفان . لأن السحر هو استحضار انفعالات مطلوبة لسير الحياة العملية ، واندوين عقيدة أو مذهب من المعتقدات المتعلقة بالعالم ، وهو علاوة على ذلك طائفة من اقيم أو نسق للسلوك . غير أن لكل دين جانبه السحرى ، وما يوصف عادة بأنه « ممارسة » الدين يعنى ممارسة ناحيته السحرية .

ومسألة الفن الوطنى واضحة كذلك ، أو ربما لا تقل فى وضوحها كثيرا عن المسائل الأخرى ، سواء عني بالوطنية : القومية أو التمسب لحضارة معينة أو بلد معين ، أو عضوية حزب ما أو طبقة أو أية جماعة من الأفراد . ومن أمثله الأشعار الوطنية والأغاني المدرسية وتصانير الأساطين والجهابذة ، وثمانيل رجالات العولة ، والنصب التذكارية للحرب والصور والمرحيات التى تعيد ذكر الأحداث التاريخية والموسيقى العسكرية ، وكل الصور العديدة من الاحتفالات والمواكب والطقوس التى ترمى الى التنبيه للولاء للدولة أو المدينة أو الحزب أو الطبقة أو العائلة أو أية وحدة اجتماعية أو سياسية . كل هذه الأشياء ذات طابع سحرى ، ما دام القصد منها هو إثارة انفعالات لا تنطلق فى ناحية أو أخرى بتأثير التجربة التى أثارها ، بل تنجعه يدلا من ذلك الى التسرب فى أفعال الحياة اليومية ، وتحدث أثرا فى هذه الانفصال بهم الوحدة الاجتماعية والسياسية المعنية .

تأثيره
ويمكن مصادفة طاقة أخرى من الأمثلة فى الطقوس التى اعتدنا تسميتها بالألعاب الرياضية . فصيد الثعالب ولعب كرة القدم ليسا من نوع واحد . تروفيها يمارس بقصد التسلية البريئة . كما أنها ليست وسيلة خاصة بالتدريب البدنى ، الذى يقصد به زيادة القوة والمهارة البدنية . إنما أفعال طقوسية تؤدى باعتبارها واجبات اجتماعية وتعاظم بكل مظاهر السحر وابته المعروفة تماما ، مثل الأزياء الطقوسية والاحتفالات الطقوسية والأدوات الطقوسية ، وأهم من كل ذلك الشعور بالتميز أو التفوق على جمهرة الآخرين . وعندما أقول ذلك فاننى لا أذكر

شيئا مستحدثا . فالرجل العادي (١) قد تأمل بالفعل هذه المسائل بما فيه الكفاية بحيث استطاع الاجتهاد الى تقدير صحيح لغايتها . فهو يراها وسيلة لتحقيق ما يبعوه به تهذيب الخلق ، ومهمتها هي اعداد عشاقها لأعمال الحياة ، وعلى الأخص الأعمال الخاصة بالمرتبة التي أرادها الله لهم . فهذه الألعاب الرياضية - كما يقال لنا - تبت روح الجماعة واشعور بروح التنافس الرياضي وتعلم عادة ضبط النفس (أثناء ركوب الخيل) والمبارزة بروح تدل على الرجولة ، أو ببساطة أخرى ، أنها تولد انفعالات يراد انطلاقها في أنواع معينة من مواقف الحياة اليومية . وبغيرها يتعذر مواجهة هذه المواقف في أنسب صورة . أنها تمثل جانب السحر في فريضة الوصول الى « الجنتلمان » . ولا ينكر هذا الكلام حتى أعنف منتقديه . فهم لا يذكرون أن هذه الألعاب الرياضية ليست سحرية ، أو أن سحرها ليس فعلا . أن ما يقولونه هو أن الانفعالات التي يولدها هذا السحر التقليدي الذي ينسب الى الطبقة العليا في انجلترا ليست بالانفعالات التي تناسب على أفضل وجه أي انسان يرغب في الحياة بطريقة فعالة في العالم كما هو اليوم .

وختاما للأمثلة ، سوف نتناول بالبحث أمثلة خاصة بمراسم الحياة الاجتماعية . ومن بين هذه الأمثلة : حفلات الزواج والجنائز وحفلات الفداء والرقص ، والاحتفالات بأنواعها التي تزدان بأبهتها حياة المتحضرين في العصر الحديث من رجال ونساء (والتي تعد لهذا السبب على أقل تقدير اشكالا من الفن بالقوة) . فكل هذه الأشياء سحرية في جوهرها . وكلها تستلزم زيا لم يقصد به التسلية أو ارضاء ذوق فردي ، اذ هو يتبع نمطا سبق تحديده . وغالبا لا يكون هذا الزي مريحا على الإطلاق ، وعند تصنيفه يراعى دوما تأكيد جلال المناسبة .

وكل مراسم الحياة الاجتماعية تستلزم أنواعا محددة من الأحاديث ، أو على أية حال شدات من بعض مفردات « لغة » . كما أنها تستلزم أدوات رسمية مثل الخواتم أو النقوش أو أجهزة معقدة من السكاكين والشوك والأكواب ، كل قطعة منها ذات دور مخصص لها . ويكاد يكون من مستلزمات هذه الطقوس استخدام أزهار ذات اوصاف محددة تنظم وفقا لطريقة محددة ، بالإضافة الى تقديم فروض معينة لأعلى مقام في هذه .

(١) : « الإنسان والفرديانوجيا على هيئة من هيئة الطبيعة » - انظر كجستاف (Moore) .
The Progress of Man (تقدم الانسان) - ١٩٢٢ -

الطقوس . ومن مستلزماتها كذلك إتباع مراسم محددة في الفرح أو الحزن .

وفيما يتعلق بغايتها ، فإن كل هذه المستلزمات ترمي صراحة ويقصد إلى إثارة انفعالات معينة يراد منها تخصيص الحياة العملية فيما بعد .

أما حفلات الزفاف ، فلا صلة لها بحقيقة قيام حب (عندما يعد ذلك حقيقة) بين الطرفين الأساسيين . فهي لا تعنى الإفصاح عن ذلك ، ولهذا يمتنع كثيرون من الذين يحبون بعض و يرونها اهانة لعواطفهم ، ولا يتحملونها الا بسبب ارغائهم على قبولها خضوعا لمعتقدات عائلاتهم ، وغاية هذه الحفلات هي خلق باعث عاطفي يساعد على تحقيق صلة من نوع معين . هذه الصلة ليست صلة محبين ، بل صلة زوج وزوجة ، يعرفها العالم وفقا لهذا الأساس سواء توفر الحب أم لا .

والجنازة هي إعادة توجيه للمشاعر من نوع مختلف ، ففرض مشيبي الجنازة الأساسي ليس استعراضا علنيا لأحزانهم ، بل هم يرمون إلى طرح الصلة العاطفية القديمة التي كانت تربطهم بالشخص في حياته جانبا ، وأن يستبدل بها صلة عاطفية جديدة بنفس هذا الشخص باعتباره ميتا . والجنازة تمثل تمهدهم العلني بأنهم سيعيشون في المستقبل بدونه . وهو تمهد غير يعصب تحقيقه كاملا ، فمن منا يعرف قلبه معرفة كافية تساعد على تقرير ذلك ؟

والقصد من حفلات الغداء هو خلق صلة أو تجديدها . وهذه الصلة ليست صلة تفاهم أو مصالح أو قائمة على أفور سياسية ، بل هي ترمي إلى مجرد توثيق صلة صداقة عاطفية بين المدعوين ، وعلى الأخص بين الداعي وكل مدعو من المدعوين الكثيرين . فهي تعزز عاطفة الصداقة وتبلورها ، وأفضل ما يتوقع منها هو أن يشعر كل فرد بنسبة الجاذبية الشخصية في الآخر . وأقل ما يتوقع منها هو أن يشعر بالآخر ليس شخصا مرذولا إلى هذا الحد . وشرف تكون حفلة الغداء هزيلة للغاية إذا لم تمتنع عن أحد ما هذه الانفعالات ، وأما لم تمتع إلى حد ما الحياة في الحفلة ذاتها .

والرقص كان على الدوام سحرا . وما زال يظهر لينا على هذه الصورة . وغاياته الأساسية في صورته الحديثة والمتحضرة هي التعارف الرسمي . فالقصد منه هو إثارة الاهتمام لدى الصيقل من كلا الطرفين ببعض أفراد من الجنس الآخر يتم اختيارهم أو اختيارهم - فيما لفعل رسمي -

من بين الأشخاص الذين يؤهلهم حسهم ونسبهم (أى تنشئتهم المناسبة
فى مراحل الحياة المختلفة) بالارتباط سويا بالزواج . وما دام تحقيق
هذا الاهتمام : وتبينه تبعا لذلك ، أمرا بعيد التحقق خلال الرقص ، فلذا
فإن المقصود هو أن يشر هذا الاهتمام فى الصلة التى ستعشأ مستقبلا ،
والخفة الراقصة أساسا كما وصفتها بحق جداتنا الأكثر صراحة ، هى
المناسبة التى تكثر فيها الفتيات على الزواج .

وعلى وجه الدقة ، كل هذه الطقوس والمراسم السحرية تمثيلية .
فهى تمثل تمثيلا حرفيا - وإن كان هذا يتحقق بعد انتقاء - الأفعال العملية
التي قصد أن تنهض بها . وفى حالات مثل رقصات الحرب ، وطقوس
الحرب تكون رمزية ، بالمعنى الذى عرفنا به هذه الكلمة - بعد اعتراضنا
عليه - فى نهاية الفصل الثالث (٤) . وعلى سبيل المثال فى الزواج
تتشابك يدا الزوجين ، ويسيران وقد تابعا ذراعيهما وسط الجميع
رامزين الى رابطتهما فى نظر العالم . وفى الجنازة ، المشيعون يوارون
الميت التراب ، وهم يرمزون الى تحررهم من العاطفة التى أبدوها نحوه
فى الحياة . وفى حفلات الغداء يتناول المضيف والضيف نفس الطعام
رامزين الى روح الود والألفة التى ينبغى أن تسود صلتهم الأكثر عاطفا
مستقبلا . وفى الرقص يرمز تعانق رفاق الرقص الى عناق الحب .

وبوجه عام ، كل هذه الطقوس والمراسم اذا نظرت اليها نظرة
استطائيقية بحتة ، تعد أعمالا فنية متوسطة القدر ، مثل أية تصويرية
أكاديمية عادية ، ويرجع هذا الى نفس السبب . ففى كل هذه الحالات
يوجد دافع فنى ، إلا أنه خضع لهيمنة الجانب السحرى ، كما تجرد من
طبيعته الحق . فأنغام التراتيل والأغاني الوطنية ، عادة ، لا تستحق أى
تقدير من الموسيقيين . ومن غير المتوقع أن يظهر أى علم من أعلام البالية
أى تحمس عند مشاهدة صيد الثعالب أو مبارزة فى الكريكيت . ويندر أن
تكون أعمال الإشراف على حفلات الزواج أو الولائم ذات قيمة عالية .
ولن ينشئ أى راقص محترف كثيرا ما يجرى فى أية حفلة راقصة أنيقة .
غير أنه كل هذا النقد شئ والطابع السحرى للبحث فى هذه المراسم ،
أو بالأحرى الطابع التمثيل الذى يمد الطابع السحرى مجسدا مظهر من
مظاهره ، شئ آخر . فهذه المراسم ليست فنا حقا ، ومثلها فى ذلك مثل
التصاوير أو صور المشاهد الطبيعية . فلها - مثل كل هذه الأشياء -
هبة أولية غير استطائيقية تماما ، وهى مهمة أحداث انفعالات محددة .
وهى مثلها قد تصبح فنا كذلك على يد فنان حق (ومن الواجب ألا ننسى
وجوده بمنزل عن متلوقين يطالبون بالفن الحق) . وسوف يتحقق ذلك

إذا أمكن الشعور بالباعثين الفني والسحري ، وكانهما باعث واحد . كما حدث بين سكان كهوف « أوريناك » و « فاجيلينا » وعند المصريين القدماء واليونانيين والأوربيين في العصور الوسطى . غير أن هذا لا يمكن أن يحدث في حالة وجود شعور بتمايز الباعثين ، كما هو الحال الذي لا يتغير عندنا .



ملحوظة : لقد اقتضت ضرورات البحث المباشرة في هذا الكتاب أن اكتفى بالأطالع على الفصل الثالث من كتاب فرويد : Totem & Taboo . ولعل القارئ يفكر في إذا أضفت القول بأن كل شيء ذكرته عن هذا الفصل ينطبق بالمثل على باقي الفصول ، مع مراعاة اختلاف الأحوال (mutatis mutandis) . فالمخاطبات كأمته في الأساس التي اعتمد عليه فرويد عند تأليف الكتاب . وهذا الأساس هو تطبيق نظرات التحليل النفسي ونتائجها على المشكلات التي لم تقبّر في سيكولوجية الأجناس ، عند معالجتها . وبلغة أكثر بساطة ، هذا يعني تفسير غرائب معتقدات الهج و سلوكهم ، بالقياس إلى الغرائب التي يلاحظها المحللون النفسيون في مرضاهم . غير أن كلمة « هجى » هنا تعنى فقط « الانتساء إلى أية حضارة ذات اختلاف ملحوظ عن حضارة أوروبا الحديثة » . وغرائب عقيدة الهجى ، و سلوكه ، هي مجرد نقاط تبدو غريبة في نظر الأوربي الحديث . وأعنى بذلك النقاط التي اعتمد عليها هذا الاختلاف ، وأنا إذا استخدمت مرة أخرى لغة أكثر من ذلك بساطة ، أستطيع القول بأن ما فعله فرويد هو رد الاختلافات بين الحضارة الأوربية ، والحضارات غير الأوربية إلى اختلاف بين المرض العقل والصحة العقلية . فهل من الغريب بعد ذلك أن يقابل الهجى ذلك بالمثل ؟

وليس هنا المكان المناسب للكشف تفصيليا عن الحيل والفسطة التي اعتمد عليها فرويد في اقناع نفسه (وآخرين كذلك كما هو واضح) بأنه قد حقق ما أراد . وما أوصى إليه من وراء هذه الملاحظة هو بيان أن الشخص الذي يستطيع محاولة مساواة الاختلاف بين الحضارات بالاختلاف بين المرض العقل والصحة العقلية ، وبصورة أخرى الذي يحول المشكلة التأويخية لطبيعة الحضارة إلى مشكلة طبية هو شخص تعد كل آرائه في جميع المشكلات المتصلة بطبيعة الحضارة زائفة . وهو زيف يتناسب تناسبا طرديا مع مقدار تمسكه بإخلاص بمحاولاته . ويزداد زيف آرائه خطورة كلما عظم تأثيره في مجال بحثه . وبين بين المشكلات الخاصة بطبيعة الحضارة مشكلة طبيعة الفن .

الفصل الخامس

الفن والترفيه

١ - الفن والترفيه

إذا صممت أية أداة لاثارة أى انفعال معين ، وكان القصد من انطلاق هذا الانفعال هو المتعة باعتبارها شيئاً ذا قيمة فى ذاته ، ولم يكن المقصود هو تفرغ هذا الانفعال فى مشاغل الحياة العادية ، كانت مهمة هذه الأداة هي الترفيه أو التسلية . والسحر مفيد ، وهذا يعنى أن الانفعالات التى يثيرها تقوم بمهمة عملية فى أمور الحياة اليومية . والترفيه ليس مفيداً بل ممتناً فحسب ، لأن هناك سداً منيعاً يفصل بين عاله وبين عالم المسائل العامة . والانفعالات التى تتولد عن الترفيه تتوقف عند هذا السد .

وكل انفعال إذا نظر اليه من الناحية الديناميكية يمر بمرحلتين : مرحلة التهيئة أو الاستشارة ، ومرحلة التفرغ . وتفرغ أى انفعال هو فعل يتحقق نتيجة لاستحثاث هذا الانفعال وغنماً تقوم به ، فأننا نطلق الانفعال ونريخ أنفسنا من التوتر ، الذى يظل جاثماً على نفوسنا الى أن نتحكم من تفرغه بهذه الطريقة . والانفعالات التى يولعها أى ترفيهه يشغى تفرغها مثل أية انفعالات أخرى ، إلا انها تفرغ فى فراغ - أو فى الفراغ فحسب . وهذه فى الواقع هي السمة التى تتميز بها الترفيه . فالترفيه هو وسيلة لتفرغ الانفعالات بطريقة معينة بحيث لا تتداخل مع مهام الحياة العملية . غير أنه بالنظر الى أن تعريف الحياة العملية على هذا الوجه قد يعنى تعريفها بأنها جانب الحياة الذى لا يقدم تفرغها فحسب . لهذا السبب ، فلو قصد بهذا القول التعريف فإنه سيؤدى الى الوقوع فى

دور - ولذا علينا أن نقول : ان إقامة حد بين الترفيه والحياة العملية (١) يعني تقسيم التجربة الى قسمين - وهذان القسمان يتصلان ببعضهما ببعض بطريقة ما بحيث لا يسمح للانفعالات التي تتولد في أي قسم بتفريغ نفسها في القسم الآخر - ففي أحدهما ، الانفعالات ينظر إليها باعتبارها غايات في ذاتها - وفي الآخر ينظر إليها باعتبارها قوى تؤدي فاعليتها الى غايات تتجاوزها - والقسم الأول يدعى الآن بالترفيه ، ويدعى القسم الثاني بالحياة العملية -

وإذا أريد تفريغ الانفعال بغير ثائر الحياة العملية به ، فمن الواجب خلق موقف وهمي يفرغ فيه هذا الانفعال - وسوف يكون هذا الموقف بالطبع موقفا « يمثل » الموقف الحقيقي يفرغ فيه الانفعال نفسه من الناحية العملية (انظر الفصل الثالث - ٤) .

والاختلاف بينهما - وهو ما تبين عندما أسميناه الموقف الأول موقفا حقيقيا وأسميناه الموقف الثاني موقفا وهميا - هو ببساطة كما يلي : الموقف الذي دعونا به بالوهمي هو الموقف الذي يفهم منه توارى الانفعال المفرغ ، أي أنه لن يؤدي الى حدوث العواقب التي كان المفروض أن يحدثها في أحوال الحياة العملية - فمثلا ، إذا عبر انسان لآخر عن البغض بأن لوح بقبضته في وجهه وعده وغير ذلك ، لاعتبر هذا الانسان عادة شخصية خطيرة ، أو خطرة على الاخص في نظر الشخص الذي تهدد ، الذي سوف يلجأ لهذا السبب الى خطوات معينة لوقاية نفسه ، ربما كانت تهدئة الشخص الأول ، أو مهاجمته ، أو التخلي عليه ، أو الاستعانة بالشرطة ، فإذا فهم بأن شيئا من هذا القبيل لن يحدث - وأن الحياة سوف تستمر وكان شيئا ما لم يحدث ، فإن الموقف الذي عبر فيه عن الغضب يدعى في هذه الحالة موقفا وهميا .

والمواقف من هذا النوع تشبه المواقف المترتبة على السحر في كونها تمثيلية ، أي أنها تؤدي الى استحضار انفعالات مماثلة للانفعالات التي تستحضر في حالة المواقف التي يقال أنها تمثلها - وهي تختلف من ناحية أنها غير حقيقية ، أو وهمية ، أي أن الانفعالات التي تستحضرها قد قصد تواردها بدلا من استيادها في المواقف المتمثلة بوجائب التوهم هذا

١- (١) الانفعالات التي يجب أن تكون هي الصلة بين « الفن » و « الحياة » باعتبارها يدلان على شيئين غير متطابقين بعضهما في بعض ، يدور جدلهم بالفعل حول هذه التفرقة .

هو ما يدعى « بالوهم » (المترتب على الوقائع المصطنعة) . وهو عنصر يختص به الفن الترفيهي وحده ، ولا يصادف إطلاقاً في السحر أو في الفن بمناه الحق . وفي حالة طقوس السحر ، إذا قال أحد الناس عن صورة معينة أنها « بيسون » ، أو قال عن تمثال من الشمع « هذا هو عملي » ، فلا وجود لأي وهم في هذه الحالة . فالككل يمزج جيلاً الاختلاف بين الشيتين . والوهم في الفن الترفيهي يختلف اختلافاً بيناً عن أوهم ألعاب الأطفال التي لا تعد ترفيحاً ، بل تعد نوعاً جاداً للغاية من العمل . ونحن إذا دعوناها بالوهم كان هذا على سبيل التشبيه بأشياء ضادتناها في تجاربنا بعد البلوغ .

وفي حالة إطلاق هذه التسمية - وفيها أساءة في الوصف - فافتنا نكون قد أيدنا استمرار الطفل فيما يقوم به ، حتى يستطيع التعرّب على المشكلات الأساسية في حياته ، بغير تمويق أي تمثيل قد يقوم به البالغون بغير تردد لو عرفوا ما يرمي إليه من فعله .

وكثيراً ما عفت مقارنات بين الفن واللعب ، بلغت في بعض الأحيان إلى حد اعتبارهما متماثلين ، وهذه المقارنات لم تساعد البتة على الفهم الكثير من الضوء على طبيعة الفن . لأن من قاموا بها لم يبذلوا أي جهد في تأمل ما يمنونه باللعب . فإذا كان المقصود باللعب تسليّة الإنسان لنفسه - كما تضي في كثير من الأحيان - لما كان هناك أي تشابه هام بين اللعب والفن الحق ، أو أي تشابه بين اللعب والفن التمثيل في صورته السحرية . إلا أنه يوجد أكثر من وجه شبه بين اللعب والفن الترفيهي ، بحيث يمكن القول بأن الاثنين شيء واحد . وإذا عني باللعب المشاركة في الألعاب ذات الطابع الطقوسي ، فإن الفن الحق لا يشبه ذلك إلا قليلاً . وربما كان وجه الشبه بين هذه الألعاب والفن الترفيهي أقل من ذلك . إلا أن هذه الألعاب - كما رأينا - ليست شبيهة بالسحر فحسب ، بل هي سحر . غير أن هناك شيئاً آخر نسميه باللعب ، وهو الفعل الخفي الذي يشغل بال الأطفال ليلاً ونهاراً . فهو ليس ترفيحاً ، وإن كنا نحن البالغين قد نرغب عن أنفسنا بتقليده ، بل وقد تشارك فيه في بعض مناسبات خاصة . وهو ليس بسحر ، برغم ما يبدو بينهما من تشابه في بعض النواحي . فلهذه شبيهة بالفن الحق إلى درجة كبيرة . ولقد قال عن الأطفال جيامبتيستافيكو - الذي عرف الكثير عن الشعر والأطفال - أنهم شعراء « أعلياء » ، وربما كان على حق في وصفه . إلا أن أحداً لا يعرف ما الذي يفعله الأطفال ، عندما يلعبون . وما يفعله الشعراء عندما يكتبون الشعر - وإن اتسم بصورته -

أكثر سهولة بكثير في معرفته ، وحتى لو كان الفن الحق وليس الأطفال شيئا واحدا ، لما ساعد مثل هذا القول على إيضاح معنى الفن للحق عند الكثيرين منا (١) .

وهناك نظرية « هندونية » للفن تتعرض ، كغيرها من النظريات الهندونية الأخرى ، الى اعتراض يقول بأنه حتى اذا كانت مهمة الفن هي توفير « المتعة » (كما قال كثيرون من الفنانين الطيبين) فان هذه المتعة لا تعنى اللغة بوجه عام ، بل هي لغة من نوع محدد ، ومصادفة هذا الاعتراض أبلغ دليل على وجود فن ترفيهي . فالقنان عندما تصبح مهمته هي الترفيه ينصب جهده على ادخال السرور في قلوب جمهوره بإثارة انفعالات معينة ، وعلى تزويدهم بمواقف وهمية يمكن تفرغ هذه الانفعالات فيها بغير أدنى .

وتجربة السعي الى الترفيه لا يبحث عنها باعتبارها وسيلة لمقصد آخر ، بل يبحث عنها لذاتها . ومن ثم ، فبينما يعد السحر نفعيا ، فان الترفيه لا يعد نفعيا بل هندونيا . اما العمل الفني المزعوم الذي يؤتى الى الترفيه فعمل النقيض من ذلك . انه نفعي محض . فهو خلافا للعمل الفني الحق ليس له أية قيمة في ذاته ، انه مجرد وسيلة لغاية . فهو قد أنشئ بمهارة وكأنه عمل هندسي ، كما انه مركب بمهارة مثل أية زجاجة من البواء لاحداث أثر محدد سبق تصوره ، هو استحضار نوع معين من الانفعالات عند نوع معين من الجمهور ، بالإضافة الى تفرغ هذه الانفعالات استجابة لموقف وهمي . وعندما توصف الفنون بالفاظ تتضمن القول بأنها أساسا أشكال من المهارة ، تكون الإشارة - كما تدل الكلمات عادة هذه الأيام - الى هذا الطابع النفعي للفن الترفيهي . وعند وصف تقبل المشاهدين لها في مصطلحات سيكولوجية بأنه رد فعل لمنبه ، تكون الإشارة صائفة . ومن الناحية النظرية ، في كلا الحالتين ، قد تكون الإشارة الى النوع السحري للتمثيل ، الا أنه في العالم الحديث يتجاهل هذا بوجه عام .

(١) ابتكرت الدكتورة مارجريت لوينفيلد في كتابها *Play in Childhood* (اللعب في الطفولة) الذي صدر سنة ١٩٢٥ ، طريقة لاكتشاف العالم المجهول للعب الأطفال . ولقد جاءت باكتشافات غريبة خاصة بالصلة بين هذا اللعب وصحة الطفل . وربما امكن التعبير عن تفسيراتي لما اكتشفته بأنها توحى بوجود تماثل بين اللعب عند الأطفال واللعب والحق . وسوف أتناول بعض الفهم فيما بعد (الفصل السادس § ٧ ، الفصل الثامن عشر § ٢) والصلة بين الفن وسلامة العقل (التي تتضمن سلامة الجسم بالنظر الى أثر الناحية السيكولوجية قد تراه الى صحة الجسم أو تسمن اليه) .

بأجرت المادة عندما يستمع الباحث في الاستطيقا الحديثة - لم يقرأ -
بينات من الفن تبدو غريبة أو منجرفة أو خاطئة. لا أن يتساءل عن إمكان
ارجاع غرابتها (أو غرابتها ظاهريا) إلى الخلط بين الفن الحق والترفيه .
بل يرجع ذلك إلى خلط في عقل مؤلفي هذه الكتابات الفنية أو في عقله .

٢ - المنفعة والمتعة (١)

مهمة السحر ومهمة الترفيه في العمل الفني هما يفر جدال مهمتان
منفصلتان ، من حيث استشارتهما لانفعالات معينة في جمهور معين وفي
لحظة معينة . فانت لن تستطيع إثارة انفعال معين في جمهورك (ولتقل
كراهية الفرنسي) وأن تجعل ذلك يتحقق في نفس اللحظة ، واعتمادا على
شيء واحد ، أي بوساطة السخرية منهم وتصويرهم في صورة مثيرة
للضحك ، وفي صورة عملية بأن تحرق بيوتهم . على أن أي انفعال يستثار
بفعل موقف تمثيل معين لا يمكن أن يكون بسيطا في طابعه . فهو يظهر على
الدوام في صورة صيغة معقدة أو تيار معقد ، إلى حد ما ، يتألف من
انفعالات مختلفة . ولا يلزم أن تكون حالة كل هذه الانفعالات واحدة من
حيث طبيعة انطلاقها : فيوجه عام قد تنطلق بعضها في نواح عملية ،
بينما يتوارى البعض الآخر . والفنان إذا ألم بواجبه سيرف أي انفعال
سينطلق على هذا الوجه ، وأي انفعال سينطلق على الوجه الآخر . وعندما
قال هوراس : *Omni tulit punctum qui miscuit utile dulci* :
كانت كلمة *utile* تعني انطلاق الانفعال في الناحية العملية ، كما كانت
Dulce تعني انطلاقها في الأشياء الرهمية الخاصة بالترفيه . ويقول كاتب
مباريات في قصة البحار أيزي *Midshipman Easy* : « نحن لا نكتب هذه
الروايات لمجرد الترفيه » ثم يتابع كلامه بعد ذلك بالزجر لأنه قد استخدم
بروبايتيه فيما مضى - وأن هذا لم يكن يفر أثر - للدعوة لإصلاح الإدارة
في البحرية . وهستر برنارد شو تابع مخلص آخر لهوراس . فهو لم يشعر
اطلاقاً بوجود أي شيء يسهل إلى الفن ، واشتغل طوال حياته بتجاسر
سميرا ، دائم الحرص على وضع القليل من القذائف الممتلئة ضمن قذائفه

(١) غاية كل من يكتوب شيئا ما للعرض هي الكتابة للمنتفعة والمتعة ، أو ينهي أن
يكون الأمر كذلك (ين جونسون في *Epicene* ، أو *The Silent Woman* ، رواية
الجماعة)

(٢) هذا البيت والبيت التالي له - وهو غير مكتوب هنا - ومثلان أن التوفيق
يسكون حليف من يجمع بين النفع واللذة ، أي بالترفيه عن القارئ وتهذيبه في نفس
الوقت .

الفارغة ، وعلى جعل جمهوره ينصرف من المسرح وهو حينئذ بالقبض من الطليقة التي يامل بها الأزواج ذواتهم أو ما يضرب ذلك من غير تلكه وإن كان قد تبع نفس التقليد الذي سار عليه مازيات ، إلا أنه من المشكوك فيه أن يكون قد حظي بنجاح مماثل في النشرات التي كتبها ، والاختلاف بين كاتب وآخر ، ليس كبيرا مثل الاختلاف بين عصر وآخر ، ففي المائة علم التي انقضت بعد نشر Midshipman Easy ، تضاهلت بصورة محسوسة قدرة كل من الفنانين والجمهور ، على خلط جرعة من السحر مع الترفيه ، وعندما بدأ مستر جالسورثي يكتب ، كان يضيف إلى (خطرة) مسرحياته الكثير من ال Utile ، والقليل من ال Dulce بحيث لا يستطيع هضمها سوى أصحاب المعدات القوية ، وترتيب على هذا اضطاراه إلى الاستغناء عن السحر ، وتخصسه في تسليّة فئة من قرائه يثلب عليها الصرامة ، بناءً رواء عن أفعال عائلة فورتست .

ومن الواجب على أولئك الذين لا يقفرون على السحر بالفستق أن كما يقال لنا بحكمة في قصص الجان - أن يعرضوا على الابتعاد عنه ، فمن أبرز المظاهر الدالة على طابع أدب أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ما حدث عندما تملطت مساحة من الوقار فجأة على بعض راسطين الترفيه العتام مثل جيروم ، ك . جيروم ، أو على بعض الناجحين من تجار الجملة مثل مستر ١٠١٠ ميلان ، جعلتهم يحفزون ويصنعون على هداية جمهورهم بما قدموا من أمثلة دالة على الصلاح ، ولم يحدث شيء من هذا القبيل فيما مضى إطلاقاً ، فهو مثل منقر غريب لما لحق اللوق من تدهور أواخر القرن التاسع عشر .

والفنان التمثيلي في حاجة ماسة ، بوجه عام ، لأن يكون ذواقاً ، بمعنى وجوب معرفته - دفعا لبلايا مهنته - أية انفعالات سيثيرها ، فما دام لا يقصد القيام بدور الساحر مثل تيمونيوسي في قصص درايدين ، ولم تتجه نيته إلى إثارة مشاعر لا يستطيع من يشعرون بها إطلاقاً في الانفعال العملية ، فإن عليه اختيار المشاعر التي ستخضع - في حالة هؤلاء المتنوقين المعنيين - للاشباع الوهمي . وهناك خطر على الغوام ينشأ بمجرد استثارة أية انفعالات وهو احتمال هدمها للسبب للنتيج (الذي يفصل بين النتيجة السلبية والتروية) وتلفها في الحياة السلبية ، غير أن كلا من المرفه (بكسر وتشديد الفاء) والمرفه (بفتح وتشديد الفاء) عليه يسمى للحيولة دون حدوث هذه الكارثة ، وبالتعاون المخبر بينهما يمكن المحافظة على سلامة هذا السبب ، ومن الواجب أن يلجأ الفنان إلى موقف وسط ، فعليه إثارة الانفعالات التي تمتد قريبة قربا

كانيا من حياة جمهوره العملية ، بحيث تؤدي اثارها الى شعور قوى بالسرور . على ألا تكون هذه الانفعالات وثيقة الصلة بهذه الحياة العملية الى الحد الذى يساعد على حدوث خطر فى حالة ظهور فجوة فى السد الفاصل . فمثلا - لن ترفة أية رواية يستهزأ فيها بشعب أجنبى عن جمهور لا يشعر بأى عداوة تجاه هذا الشعب ، كما أنها لن تسلم كذلك جمهورا قد وصل فى عداوته لهذا الشعب الى ما يقرب من درجة الغليان . والقصاص الإباحية التى قد ترفة عن شاب متوسط العمر من رواد الأندية ، لن ترفة عن رجل عجوز قد تجاوز الرغبة الجنسية ، أو شاب صغير ازدادت قوة رغبته الجنسية الى حد موجد .

٣ - أمثلة من الفن الترفيهي

والانفعالات التى تسمح بتسخيرها على هذا الوجه لغايات الترفيه متنوعة تنوعا لا حصر لها . وسوف نكتفى بذكر أمثلة قليلة منها . والرغبة الجنسية سهلة التكيف للغاية لتحقيق هذه الغايات . فهي سهلة الاثارة ، كما أنه من اليسر التثامها مع الموضوعات الوهمية . ومن هنا أصبح نوع الفن الترفيهي الذى يسمى فى أفصح صوره وأحطها بالفن الإباحي ، شائعا ومحبويا الى أبعد حد . وهذا النوع غير مقصور على ممثلات الغرايا التى عادت الى الظهور فى التصوير والنحت الأوربيين فى عصر النهضة ، عندما استمضى عن الفن السحرى بطن آخر ذى دور ترفيهي . اذ هو يشمل كذلك الرواية أو القصة المبنية على فكرة جنسية والتى ترجع الى نفس العصر . فهي أساسا تعسل على إثارة الانفعالات الجنسية عند الجمهور . ولا تقصد إثارة هذه الانفعالات تنشيط أى لقاء بين الجنسين . انما المقصود هو تزويد الجنسين بموضوعات وهمية ، وبهذا يحيدون عن هدفهم السلي ويتجهون الى مهام الترفيه . ولا يمكن تصديق الى أى حد أثرت هذه الناحية الجنسية الوهمية فى الحياة الحقيقية الا اذا تحققنا من ذلك بالرجوع الى الكتب المتداولة ، ووفرة ما فيها من قصص غرامية ، وإلى السينما التى يقال : أنه من الأسس التى يكاد يسلم بها جميع المنتجين عدم قدرة أى فيلم على مساوفة النجاح الا اذا عنى بالحب . ولا ننسى ما هو أهم من ذلك ، أى المجلات والجرائد ، حيث تظهر تصميمات الأفعلة والأخبار والقصص والإعلانات مشبعة بمادة من النوع نفسه مثل القصص الغرامية وصور الحسان المثخنات والمجردات ، أو صور رجال ذوى جاذبية (فى حالة القارئ) . وهذه الإباحية تظهر بقدر ضئيل تبعا لحساب دقيق بحيث لا تفتش الحياة ، الا أن أثرها كبير الى حد بعيد ، فهو يسمح بإحداث الأثر المطلوب . وغير عجيب أن يصيب

المستوى برجسون حضارتنا بأنها حضارة الفردانية • غير أن الوصف ليس صحيحا الصحة كلها • فليس صحيحا أننا نمجد أفروديت • ولو كان ذلك كذلك ، لخشيئنا هذه الأشياء الوحشية ، خشية احتمال اغيائها لأفروديت • والأفروديتية نظرة تخص الأفعال الجيدة ، بينما ينظر لصور الفتيات الساخيات الفوتوغرافية باعتبارها شيئا بديلا لهن • وربما كانت الحقيقة هي أن هذه الأشياء تكشف عن مجتمع تنحورت فيه المشاعر الجنسية إلى حد أنها لم تعد تتجسم في شكل آلهة - كما كان الحال عند اليونانيين - أو تتجسم في شكل الشيطان - كما هي الحال عند المسيحية الأولى - ، بل أصبحت تبدو العوبة • فهو مجتمع ضعفت فيه الرغبة في التكاثر ، بعد ادراك أن الحياة كما صنعناها غير جذيرة بالحياة ، بحيث أصبحت أعز أمنية لدينا ألا تكون لنا ذرية •

ومسألة الخيالات الجنسية لها وضع خاص ، ويبدو أن الزمام في هذه الناحية قد اقلت من أيدينا ، وكشف ذلك وجود شيء خاطئ في حضارتنا في شمولها • وهناك أمثلة عديدة لا أثر لهذا التعقيد فيها • فمثلا يمكن الحصول على جانب كبير من السرور من افعال الخوف • واليوم تنودنا به زمرة من المواهب التي تالقت في كتابة قصص المغامرات المفزعة • وهذه المثريات « thrillers » مع استخدام التسمية الشائعة • ليست أمرا مستعدنا • فنحن نصادقها في المسرح على عهد الملكة اليزابت ، وفي التماثيل المنحوتة على المقابر في القرن السابع عشر (وفي الفن الوسيط كانت التماثيل التي تمثل يوم القيامة لا ترمى إلى قسرية الأبدان • بل كانت ترمى إلى اصلاح الأرواح الفريسة) • وهي موجودة كذلك في قصص سنز راد كليف وفي قصة « الراهب » لويس • وفي نقوش دوريه Dore • ونصادقها بعد أن رفعت إلى مرتبة الفن الحق في الحركة الأولى من سمفونية بيتهوفن الخامسة ، وفي خاتمة لوبرا دون جيوفاني لموتسارت • ولن نستطيع فيما بيننا أن ننكر كيف انتشر تعلم القراءة بفضل القصص المفزعة (التي تبساع بينس واحد) بما فيها من أهوال تجعلنا نرتجف ، والتي كانت تلوح حول المجرمين الأذكياء من مهرة الرملة ، وحول الأشرار الأجانب • ومن المشكلات المخيرة لمؤرخي الفكر البحث عن أسباب ضعف تأثير قصص الأشياء هذه الأيام ، بعد أن كانتقيمتها في يوم من الأيام تعتمد على هذه الغاية • برغم ازدياد الإقبال على ما يروى عن طقوس الوثنيين ، وما فيها من وفرة الإراقة الطلدية للبلع • بل والكثير من الإشارات المبجلة •

وترتكز القصة البوليسية - حسب أنواع الترفيه التي قدمتها للقارئ الحديث حرفة الكتابة - من جانب ، على إثارة مخاوف القارئ ، إلا أنها تستهوي من ناحية أخرى خليطاً من الانفعالات الأخرى ، ولقد كان عنصر الإثارة بوساطة الخوف عند بو (انجار آلن بو) قويا للغاية . وربما رجع الى تأثيره - أو الى تأثير سبب آخر متماثل في حضارة الولايات المتحدة - ما يظهر من جنوح قوى الى تفضيل الأمريكيين لهذا النوع في قصصهم البوليسية ، أكثر من أى شعب آخر . فاجسام الأمريكيين ، فيه هذه القصص ، تتعرض لأقصى أنواع التنكيل ، والشرطة الأمريكية تتميز بحشيتها في معاملة المشبوهين (١) . ومن الانفعالات الأخرى ذات الأهمية التي تستثار في هذه القصص ، الافتتان بالقوة . فقيما يصح وصفه بعض رافلس (٢) كان اشباع هذه الانفعالات يتحقق بوساطة الأبحاء للقارئ بأن يقبضه بائع مجرم شهيم ناجح . والبستوم يوحى للقارئ بتقص شخصية رجل المباحث ، وهناك ناحية ثالثة هي الإثارة عن طريق حسل المضلات ، وناحية رابعة هي الرغبة في المغامرة ، أى الرغبة في المشاركة في أحداث بعيدة بقدر الامكان عن المهام المرهقة في الحياة اليومية العادية . ويزعم بين آن وآخر المنتحون الى مهنة الاكليروس والترزية عن اعتقادهم بأن الشباب عندما يقرأ هذه القصص ، ويرى أفلاما مشابهة لها يتعرض لاغراء احتراف الجريمة . وهذه سيكولوجية وديثة . فليس هناك ما يدل على أن قصص الجرائم هي القرارات المفضلة لدى متقادي الاجرام . فالواقع أن من يعرضون على قراءتها هم بوجه عام نفر من المتبعين للقانون . وهذا أمر طبيعي للغاية ، لأن الموازنة المستمرة لانفعالات معينة ، باتارحها واطلاقها في مواقف وهمية ، ستجعل من غير المحتمل اطلاق هذه الانفعالات في الحياة العملية .

والى الآن لم يحاول أى انسان رفع القصص البوليسية الى مرتبة الفن الحق . ولا جدال في أن ميس سايرز قد ذكرت بعض الأسباب التي حالت دون تحقق ذلك . ولعل أحد هذه الأسباب هو الخلط بين دوافع قد

(١) يشكك مراقب البوليس كيرف من ناحية أى انسان يقوم بعمل عطى . لا يستطيع القول بأنه قد ترجمه على كثير من الصلوات . فانا اقره للقصة الأمريكية مرة واحدة ما قبل قليل على كتيبة يعرف الشرطة برسم القول للفيس جونس . أن هذا لا يبدو صلياً في نظريه انظر كتاب Busman's Honey moon — Dorothy, L. Sayers ص ١٦١ .
(٢) رافلس Raffles هو بطل قصة The Amateur Crackman — E. W. Hornung التي صدرت ١٨٩٩ . وتطلق اللوح كتيبة رافلس على كل نص شريف

سلم هؤلاء القوم تقليديا بامتزاجها • والخلط بين الدوافع بوجه عام أمر
مستحب للحصول على ترفيه لطيف ، إلا أنه لن يجزئ إطلاقاً لأي فن حقه ؟

والحقد ، أي الرغبة في حدوث آلام عند الآخرين - وعلى الأخص
من هم أفضل منا - مصدر دائم للسرور عند الإنسان • إلا أنه يظهر في
مظاهر مختلفة • فعند شكسبير ومعاصريه كان الافتراء في أعنف صورة
أمراً معتاداً ، بحيث لا نستطيع إلا الاعتقاد بأن رواد المسرح الماديين قد
تصوروه من ضرورات الحياة • وهناك حالات متطرفة منه كما هو الحال
في رواية «ديتوس أندرونيكوس» ، وفي رواية «دوقة مالفي» *The Duchess of Malfi*
لويستر ، حيث يدور الموضوع أساساً حول التعذيب
والانتقام • وهناك حالات أخرى مثلية حدث في «فالبون» *Valpone*
(من روايات بن جونسون) أو في تاجر البنقية ، حيث يختفى هذا الدافع
نفسه وراء مظهر وقور بحيث تبدو المعاناة في محلها ، وفي حالات أخرى
مثل ترويض الناضج *The Taming of the Shrew* • والحقد يبرر عقلياً
باعتباره إجراء ضرورياً لتحقيق السعادة العائلية • ويتكرر ظهور الدافع
نفسه في فقرات مثل «امتدراج مالوليو» (في رواية الليلة الثانية عشرة
لشكسبير) أو الاعتداء بالضرب على بيستول في «فالسلاف» وهي فقرات
غير مرتبطة بالمرّة بمقدية الرواية - إن كانت هذه البقعة موجودة - بحيث
يبدو جلياً أنها قد حشرت بناء على طلب ملح من الجماهير • وفكرة الحقد
قد رفعت إلى مرتبة الفن الحق في بعض الأحيان عند «ويستر» وفي بعض
مآس قليلة لشكسبير ، وعند سرفانتيس على الأخص •

وفي المجتمعات التي فقدت عادة الافتراء المكشوف ، يجعل أدب
التجريح محل أدب العنف • وكتبنا المتداولة زاخرة بما يسمى بحذلق
بالسخرية من الحياة الاجتماعية في عصرنا • وهي كتب قد اعتمدت في
رواجها على تبريرها للقاري سخريته من حماقات الشباب وثقافتهم
المعاصرة ، كما تبرز له ازدهار لسخافات المثقلين وفضافة غير المثقلين
والشعور بمتعة في مشاهدة شقاء أي زوجين موفقين • أو الاستمتاع
بضعف الرياء التجار الخاضعين لزوجاتهم • وتنتمى إلى نفس هذا النوع مؤثر
الفن الزاخر السخرية المتعمدة على التجريح - ولا تعد تاريخاً مقبلاً منذ زمن
وهي ترمي إلى تحرير القاري من سقم الاحترام الذي شبع على الشعوب
نحو الأشخاص الذين كانت لهم أهمية في زمانهم •

وإذا كان الناس على عهد إليزابيث قد تميزوا بولهم بالافتراء ، فبالطبع
الناس على عهد فيكتوريا قد اتصفوا بالميل إلى ادعاء الترفع • وللأسف •

[illegible][illegible][illegible]

٤- التمثيل والنقد

هنا قد يثار السؤال الآتي وهو : كيف تتأثر مزاولـة النقد الفني بالمساواة بين الفن ، وبين التمثيل في أية صورة من صورتيه ؟ . ومهمة الناقد - كما رأينا بالفعل - هي القضاء على التناقض في استخدام المصطلحات وتدعيمها - أي أن عليه حسم الخلاف حول تسمية مختلف الأشياء التي تعرض له - فهو الذي يحدد أن هذا فن ، وهذا ليس بفن . وهو بوصفه خبيراً بهذه المهمة ، صاحب حق في إدانها . والشخص المؤهل على هذا الوجه لابتداء الرأي يدعى حكماً . وإبداء الرأي يعني أصلاً الحكم ، أي القدرة على تقرير برائة إنسان أو أدانته مثلاً . وهذا مهمة النقد الفني تمارس منذ القرن السابع عشر على أقل تقدير ، إلا أنها قد تعرضت على الدوام لمصاعب . فالناقد يعرف - وهو دائماً يعرف - بأنه معنى من الناحية النظرية بأشياء موضوعية . ومن حيث المبدأ ، فإن مسألة تقرير هل تعد أية مقطوعة شعرية شعراً صحيحاً أم زائفاً هي مسألة وقائع ، يجب حدوث اتفاق بشأنها بين جميع المؤهلين تأهيلاً صحيحاً للحكم . إلا أن ما يلاحظه الناقد (ويلاحظه دائماً) أولاً - أن النقاد لا يتفقون عادة ، وثانياً - أن الأخلاف ينقضون أحكامهم عادة ، ثالثاً - صعوبة مصادفة أحكامهم لأي ترحيب أو قبول باعتبارها مفيدة ، لا من الفنانين ولا من الرأي العام .

وعند التمعن في دراسة أوجه الخلاف بين النقاد ، سيتضح أن ما وراءها هو أشياء كثيرة أكثر من مجرد النزعة الإنسانية إلى الاختلاف في الرأي حول نفس الشيء . وأحكام المحلفين في القضاء - كما يردد القضاة دائماً - هي مسألة رأي ، ومن ثم فإنهم يختلفون أحياناً . ولكن لو أنهم اختلفوا بنفس الطريقة التي يختلف فيها النقاد الفنيون ، لكان معنى هذا هو عدم استمرار العمل بنظام المحلفين في القضاء والقائه بعد تجربته مرة واحدة . والفرق بين هذين النوعين من الاختلاف هو أنه في حالة نظام المحلفين : المحلف في حالة نظر القضية بوساطة قاضي متمكن لا يحتمل أن يخطئ إلا في نقطة واحدة . فعليه أن يقرر رأيه ، والقاضي يعرف المبادئ التي ينبغي أن يعيها في هذا الصدد . والناقد الفني يقوم كذلك بابتداء الرأي ، غير أنه لا اتفاق بينه وبين زملائه حول الأسس التي يعتمد عليها حكمه الفني .

وتباين الأسس لا يرجع إلى مشكلات فلسفية لم يحل ، فهو لم ينبعث من الاعتراضات القائمة بين نظريات الفن المتناقضة . إنه هو قد اُخفيت في

مرحلة من الفكر سابقة لظهور أية نظرية استنطائية كانت . فالناقد يصل في عالم ما يعنيه فيه أغلب الناس عندما يتكلمون عما في لوحة مصورة أو قطعة أدبية من اجادة ، هو أن هذه الأشياء تطيب لهم ، وأنها قد بعثت السرور فيهم ، ويرجع هذا بوجه خاص الى أنها مصنعة ترفيه . ولا يقال بهذا الكلام من هو أكثر من ذلك بساطة وقربا الى العوام . فهو يقول : « أنهم يقولون أنني لا أعرف ما هو الجيد ، الا أنني أعرف ما أميل اليه . أما الأكثر صقلا وتشبعا بالفن ، فيرفضون مستنكرين هذا الرأي ، ويدفعون ذلك بالقول بأن اعجابك أو عدم اعجابك ليس أمرا ذا بال ، لأن المسألة تتعلق بجودة العمل الفني » . والاحتجاج من حيث المبدأ مصيب تماما ، غير أنه هراء من الناحية العملية . يتضمن القول بأنه في الوقت الذي لا يعد فيه فن العوام فنا بل مجرد ترفيه - وبالطبع لا يمكن أن يقرر أى حسن موضوعي أو قبح بشائه ، وغاية ما يمكن أن يقرر هو هل الشيء مصدر تسلية لجمهور معين أم أنه ليس كذلك - يعد فن من هم أكثر صقلا فنا حقا وليس ترفيها . وهذا لا يدل على غير الحذقة . فليس هناك اختلاف في الاتجاه بين من يتوجهون لمشاهدة جريس فيلنر (وكانت مغنية شعبية انجليزية) وبين أولئك الذين يذهبون لمشاهدة روث درير . ودلالته الوحيدة هو أن اختلاف نشأة الفئتين قد دفعتهما الى التسلية بواسطة أشياء مختلفة . وتتألف عصبة الفنانين والكتاب غالبا من بعض مثيرى الضجة ، الذين يبيعون الرفاهات لأناس يحال بينهم وبين الاعتقاد بأنهم من العوام باتباع الوسائل كافة ، بالاضافة الى وجود مؤامرة لتسمية ما يصنعون فنا وليس تسلية .

والذين طنوا أنفسهم فوق مستوى الفن الترفيهي المبتذل ، وإن كانوا في الحقيقة يتلهون في هذا المستوى ، وليس في غيره ، يسمون ما يرفه عنهم فنا رفيعا اعتمادا على مدى ما يحققه لهم من تسلية . والناقد من أجل ذلك في موقف غير سليم . فهو معرض بسبب انتمائه الى هذه الجماعة ، وبسبب مشاركته لها في معتقداتها البالية ، الى النظر الى مسائل متعلقة في الواقع بما يفضلونه وما ينفرون منه وذوقهم في أمور الترفيه ، وكأنها ذلك الشيء البعيد الاختلاف وهو مسألة ما في العمل الفني المشار اليه من حسنات وسيئات . وحتى لو كان الأمر كذلك ، فإن مهمته مستبعدا أسهل مما هي في الحقيقة . فلو كانت هناك رابطة سيكولوجية وثيقة تربط بين هؤلاء الأشخاص المصقولين ، لكان هذا سببا في اتفاهم على ما يبعث التسلية ، مثلما يجب لجميع أعضاء أحد النوادي أو استراحة الأساتذة في أكسفورد من نفس النكتة . غير أنه بالنظر الى

أن الرابطة بينهم مضمونة على رباط سلبى هو اشتراكهم فى الذوق
المشعول ، وهو ما لا يدل على غير اختلافهم عن الناس الذين يعتبرونهم
من الموانع . فانهم فى مجموعهم لن يقدروا على اظهار سيكولوجية أية جماعة
متناسكة . فالاشتات المختلفة منهم ستتصل بوساطة أشياء مختلفة .
وهكذا تصبح مهنة الناقد أمرا ميتوسا منه ، لأن الأسباب نفسها التى دعت
بعض المنتخبات الى هذه الفواتر للحكم على كتاب بأنه حسن ، أو على صورة
بأنها حسنة ، ستكون نفس الأسباب التى يرتكن اليها فى الحكم عليها
بأنها رديئة آخرون من الذين لهم نفس الحق فى الحياة والحرية والجري
وراء الترفيه . وحتى فى حالة امكان هيمنة نوع ما من الذوق على جماعة
بأسرها لفترة ما - أو على جانب كبير منها - فلا جدال أن نوعا آخر من
الذوق سيخلفه ، ومستبدل . فى نظره الأشياء التى كانت مصدر تسلية عند
الأولين قد « قسم عدها » . وهى كلمة عجيبة للضايعة تكفى للكشف عن
سر كل هذا النقد الزائف . فلو كان هذا الفن فنا حقا لما تأثر إطلاقا بفعل
الزمن . Vovon, Monsieur, Le temps ne

والناقد يتعرض للزدرء عادة ، وإن كان فى الواقع يستحق الرثاء .
والإشراى فى هذا المقام هم الفنانون الأدهاء . فلقد آكدوا له أنهم يقومون
بشئ جديد بدراسته ، إلا أنهم فيما بعد قد فعلوا شيئا آخر غيره ، وهو
شئ غير جديد يعنائة أى ناقد . ولو أنه قد تم الكشف بطريقة حاسمة
عن تلك العصبية الضخمة التى تتجر بالرفاهات اللذيذة على اعتبار أنها فن .
لتكشف هؤلاء النقداء على حقيقتهم . وسيكونون غالبا كتاب دعاية ،
وكثيرون منهم على هذا الحال . وربما توقفوا عن الاهتمام بحال الفن
الزائف ، واتجهوا الى التركيز على الشيء الحق ، وهو ما فعله بعضهم
بالتسلى .

وبما دام الفن قد اعتبر مائلا للترفيه ، فإن النقد سيتمذر . وحقيقة
استمراؤ متابعته منذ أمد طويل ، وبجراحة شديدة ، لدليل ساطع على مدى
تفصيت النهى الأوربي الحديث بفكرته عن وجود شئ يسمى الفن ، وأننا
يومنا من الأيام سنعرف كيف نميز بينه وبين حرفة الترفيه (١) .

(١) من غير الضرورى أن لاحظ بأن عصبية انصار الترفيه فى الفن قد نهجت فى
المسار عدد لا بأس به من الكتاب الأكاديميين وغيرهم من أصحاب النظريات الذين جعلوا
مذاهبهم الاستطيقية - أو المضادة للاستطيقا بمعنى أصبح - تعتمد على مساواة الفن
بالهوى الذى يساعد على استحضار نوع ما من الانفعالات . وتحقق من ذلك اهتمام
« الجمال » أمرا « ذاتيا » . فالانسان (وياله من أضعاف 1) هو مقياس كل شيء . =

وميلاد الفز بالسحر تتمشى عن نفس النتيجة ، إلا أن هذه النتيجة
تعرض بسهولة فى أى مجتمع يكون فيه السحر على جانب ما من القوى
الى الاحتجاب بسبب استحالة الموضوعية الزائفة الموضوعية حقة ،
واستبدال الكلية التجريبية بتصميم بحث • فاية واقعة - مثل القول بأن
هذا الشخص قد قام بهذا الفعل أو أن هذا الشيء قصيدة من الشعر -
تعد صحيحة فى نظر أى إنسان فى كل مكان وزمان • أما « جودة » العمل
الفنى أو « جماله » أو عنى بالجودة أو الجمال إثارة انفعالات معينة فى
نفس الشخص الذى يستخدم هذه الكلمة ، فلا تتمتع بإية صحة منطقية
مماثلة • فاذلك هذه الصحة مقصور على الشخص الذى استثيرت هذه
الانفعالات فيه • وقد يحدث أن يثير نفس هذا العمل نفس هذه الانفعالات
لشئ آخرين ، غير أن هذا لن يحدث على نطاق كبير ، إلا اذا اعتقد المجتمع
الذى حدث فيه ذلك بأنه ضرورى لصالحه •

وهذه العبارة بالغة الأثر • ونستطيع أن نلاحظ بطريقة عابرة أنها
تحتل تفسيرين • فالمجتمع فى حالة النظر اليه بيولوجيا يتألف من
حيوانات من نوع معين تتصف كلها بفعل بعض مسببات كالوراثة مثلا بنوع
معين من الأجهزة السيكولوجية • ووفقا لاطراد عدد الأجهزة ، فإن أى
منبه ذى طابع محدد سيحدث فى كل أفراد هذا المجتمع نوعا محددا من
الانفعال • وسوف يكون هذا الانفعال ضروريا لصالح المجتمع ، لأنه يمثل
جانبا ضروريا من طابع الجهاز السيكولوجى الذى يستند الى تماثله فى كل
أفراد المجتمع أساس وحدته • وكلما ازداد وعى أفراد هذا الأساس
فأنهم سيدركون أن الاجتماع القائم على انفعال ضرورى لوحدة وجودهم
باعتبار واقعة بيولوجية يعتمد عليها هذا الوجود • وتبعاً لآية نظرية
تاريخية الى المجتمع ، فإن المجتمع يتألف من أشخاص يعيشون معا بطريقة
معينة نتيجة للصلة التى حققتها اللغة بينهم • وكلما شعر أى شخص منهم
بأن مصالحه مرتبطة بمصالح المجتمع ، فستكون لكل مكون من المكونات
التي تتألف منها هذه الطريقة المشتركة فى الحياة ، قيمة انفعالية باعتبارها
القوة التى تربط أفراد المجتمع بعضهم ببعض • وفى هذه الحالة مثير
أى شئ وتبقى الاتصال بطريقتهم المشتركة فى الحياة ، فى جميع أفواه
المجتمع نفس نوع الاستجابة الى الانفعال •

واللفظ (ومن المسلم به) أنهم البهة وليسوا أناسا ، الذين همونوا على العالم المتخفى
زهاء ثنتين ونصف من الزمان وقلوا تجاه هذه محاولات هائلة للتخفيف به دأوا إن اعتبار
الجمال مسألة ذاتية يعنى أنهم خدعوا بغير علمهم (أو شروا حلقا نظريا) •

من هذا يتضح أنه وفقا لأية نظرة من النظرتين ، حيثما يوجد مجتمع من أي نوع ، فيستكون هناك أشكال واسخة من السحر المشترك الذي يتجلى في تحقيق استجابات مقننة معينة. يشترك فيها كل أفراد هذا المجتمع نتيجة لاستحضار منبهات مقننة معينة . فإذا أسسيت هذه المنبهات « أعمالا فنية » فإنها ستترك وكأنها تتصف بالجودة أو الجمالية . وهاتان للصفاتان لا تعنيان في الواقع سوى قدرة هذه الأعمال الفنية على استحضار هذه الاستجابات . وكلما كان المجتمع مجتمعاً بمعنى الكلمة فستستحضر الاستجابة المناسبة بالفعل في كل أفراد . فإذا أساء هؤلاء الأفراد استخدام الكلمات على هذا الوجه ، فإنهم سيجزمون على وصف « العمل الفني » بأنه « جيد » أو « جميل » . على أن هذا الاتفاق هو مجرد تعميم تجريبي يعد صالحاً في المجتمع ، باعتباره مؤلفاً من أفراد يشاركون في هذا الرأي . ومعنى هذا ضرورة عدم مشاركة الأعداء خارجه ، أو حتى الغرباء عنه ، والحنوة للقيمين فيه ، في هذا الرأي . فإذا خضع الفن لنفس النظرة التي ينظر بها إلى السحر ، فستبدو هذه الاتفاقات والاختلافات وكأنها نقد . وسيعتقد في أي مجتمع بأن أهم سعة يتسم بها الناقده الجيد هي الإصرار على اعتبار السحر السائد في المجتمع فنا جيداً .

ووفقاً لهذا المعنى ، يصبح النقد شيئاً باطلاً . وفي إنجلترا ، وفي الوقت الحالي ، ليس هناك أي خطر من السير وراء هذا المعنى . إذ لا وجود لأفراد كثيرين . وإن وجد مثل هؤلاء فإن أثرهم معلوم . يعتقدون بأنه من الأوفق موازنة الصناعات الانجليزية ، وأن نكده ونعمل لاطهار اعجابنا الفائق بالشعر الانجليزي والموسيقى الانجليزية أو التصوير الانجليزي باعتبار ، كل هذه الأشياء انجليزية . أو يعتقدون أن أية وطنية تتسم بمرعاة اللياقة تحول دون نقدنا لكلمات النشيد القومي البريطاني « ليحم الله الملك » أو موسيقاه أو نقدنا للصور التي تعرضها الأكاديمية سنويا لأفراد العائلة المالكة في بريطانيا . إلا أن الأخطاء كثيراً ما تنجم عن قلب نفس أسماء التصور . فكما رأينا في نهاية الفصل السابق ، ثمة أشياء كثيرة من الأشياء التي تسمى فنا ، أو التي يستطاع تسميتها فنا - حتى بيتنا وبين أنفسنا وفي هذه الأيام - هي في الواقع خليط من الفن والسحر ، والدافع المهيمن فيها هو السحر . والمطلوب من هذه الأعمال هو إضلالها بهمة سحرية وليس بهمة فنية . ولو ذكر لنا أي ناقد موسيقى أن « السلام البريطاني » لحن ردي ، فإننا لن نعرض على ذلك ، باعتبار أن من حقه الكلام في هذه المسألة . فلعل الناس في عصر إليزابيث قد أخطأوا عندما اعتقدوا بأن جون بول موسيقي بارع . إلا أنه

إذا حاول بعد ذلك أن يخبرنا بأن الأصح وفقا لذلك أن نستبدل به تشبيها قويميا آخر يؤلفه موسيقى أفضل • فى هذه الحالة ، فانه يكون قد خلط بين مسألة فنية ومسألة سحرية أخرى • فان الطمن فى السحر باعتباره فنا رديئا يعد حقاقة مثل امتداح الفن باعتباره سحرًا جيدًا • وعنهما يحاول مثلاً أى فنان أن يقتنعنا بأن تماثيلنا العامة رديئة من الناحية الفنية ، وأنه من الواجب تحطيمها لهذا السبب • فانا سنحار فى الحكم عليه ، هل هو أحق أم محتال • فهو أحق ، لأنه لا يعرف أن هذه الأشياء سحر من ناحية أساسية ، وأن قيمتها تعتمد على خصائصها السحرية ، ولا تعتمد إطلاقاً على خصائصها الفنية • وهو محتال ، لأنه يعرف ذلك جيداً ، إلا أنه يخفيه حتى يستطيع استغلال نفوذه كستار يتخفى وراءه ، لكي يهاجم بطريقة غادرة المشاعر التى تربط بين أفراد مجتمعنا •

• - الترفيه فى العالم الحديث

راينا فيما سبق أن الترفيه يتضمن القول بتفرغ التجربة الى جانب « حقيقى » ، وجانب « وهمى » ، وأن الجانب الوهمى يدعى ترفيهها باعتبار أن الانفعالات التى تستثار فيه يتم افراغها فى هذا الترفيه ، ولا يسمح لها بالانسياب فى أمور الحياة « الحقيقية » •

وهذا التفرغ قديم بغير جدال قدم الانسان نفسه ، الا انه يبدو واهنا للغاية فى أى مجتمع سليم بحيث لا يكاد يذكر ، والخطر يلوح ، فى حالة اعتقاد الناس لدى تفرغ انفعالاتهم فى مواقف وهمية بأن الانفعالات اشياء يمكن أن تستثار لذاتها وأن يستمتع بها لذاتها ، ولا يلزم أن يكون ذلك على حساب النتائج العملية • والترفيه والاستمتاع شيان مختلفان • فلاستمتاع هو شئ لا تدفع أى ثمن فى مقابله ، أو بمعنى أصح لا ندفع له ثمناً فورياً • اذ أن هذا الثمن مثبت فى قائمة الحساب الى أن يأتى اليوم الذى يدفع فيه فيما بعد • وعلى سبيل المثال - أنا اشعر بجانب من الارتياح عندما أعبت وأقوم بكتابة هذا الكتاب ، الا أنني أدفع ثمناً فى مقابل ذلك هو الكدح والشقاء اذا ظهر الكتاب فى صورة سيئة ، وعندما أنظر من ناففتى فأرى ليالى الصيف الطويلة وهى تمر الواحدة تلو الأخرى وتضيع هباء ، وعندما أتذكر وجود تجارب لهذا الكتاب فى حاجة الى تصحيح وفهرس فى حاجة الى اعداد ، ثم عندما أرى بعد ذلك فى النهاية نظرات شاحبة فى وجوه من جرحت مشاعرهم • وأنا اذا توقفت عن الممسك واسترخيت فى الحديقة طوال النهار وقرأت دوروثى سايز ، فأننى أحصل على متعة من هذا المبت • كذلك ، الا أنني لن أدفع شيئاً فى مقابله إطلاقاً • وكل ما يحدث فى هذه الحالة هو ازدياد أعباء اليوم التالى عندما أعود الى

كتابي فأشعر بالفتور الذي نشعر به مسباح كل يسوم اثنين (بداية الأسبوع) . بالطبع ربما لا يحدث مثل هذه الشعور بالفتور . فقد أعود الى الكتاب وأنا أشعر بحيوية ونشاط بعد زوال الاجهاد . في هذه الحالة يتضح أن اليوم الضائع قد ضاع في الاستجمام وليس في الترفيه . والاختلاف بينهما يظهر في الأثر السلبي أو الإيجابي الذي يعود على طاقة الانفعال المطلوب للحياة العملية .

والترفيه يصبح خطرا على الحياة العملية عندما يزداد الدين المستحق على حصيلته طاقة الحياة بحيث يتعذر تمويله في سبيل الحياة المعتادة . وعندما تبلغ هذه الحالة حد التآزم يحدث افلاس في الانفعالات المطلوبة لسير الحياة العملية أو الحياة العقلية . وهي حالة نتحدث عما فيها من تبدل غير محتمل أو نصفها بأنها كدح وشقاء ، فهي تمنى حدوث مرض معنوي ، أعراضه هي دوام اشتهاه الترفيه والمجز عن اظهار أى اهتمام بأمور الحياة العادية والأعمال الضرورية لتسيير الحياة وأمور المجتمع الرتيبة . والشخص الذي استفحل عنده الداء هو الشخص الذي تشبع الى حد ما بفكرة أن الترفيه هو الشيء الوحيد الذي يجعل الحياة جديرة بالعيش . والمجتمع الذي تأصل فيه الداء هو المجتمع الذي يشعر فيه أكثر الناس بمثل هذه المعتقدات في أغلب الأحيان .

وتأثير المرض المعنوي (أو النفسي وفقا للفرو الحديث) قد يكون قاضيا - أو غير قاض - على الشخص الذي يعاني منه . فقد يدفع الى الانتحار على أساس أنه المخرج الوحيد من Taedium vitae (القرف من الحياة) ، وربما حاول هذا الشخص الهروب منه باللجوء الى الجريمة أو الثورة أو أية فاحشة مثيرة . وربما لجأ الى الانقماش في الشراب أو المكيفات ، أو سمح لنفسه بالاسترسال في التكاسل ، أو الاستسلام في صمت لحياة لا يحدث فيها أى شيء مثير للاهتمام . فهي تبدو محتملة فقط عندما لا يفكر في كم هي غير محتملة . إلا أن هذه الأمراض المعنوية تتميز بخاصية ، فقد يكون تأثيرها مهلكا لأي مجتمع تتأصل فيه بفكر أن يكون تأثيرها قاضيا كذلك على أفراد هذا المجتمع . فالمجتمع يمثل طابع الحياة المشتركة التي يحياها أفرادها . فإذا ازداد ضيقهم باتجاه هذه الحياة الى حد شروهم في اتباع اتجاه مختلف ، فإن المجتمع القديم يموت حتى إذا لم يلاحظ أحد ميته .

لعل هذا المرض ليس بالوحيد الذي قد تموت بسببه المجتمعات . إلا أنه أحد هذه الأمراض بفكر مراد . فلا ريب أنه كان مثلا المرض الذي

تسبب في القضاء على المجتمع اليوناني الروماني . والمجتمعات قد تكون ممتدة عتيقة كما حدث لمجتمعهم الأنا (في بيز) والأزتيك (في المكسيك) اللذين قضى عليهما الأسبانون بمدفعيتهم في القرن السادس عشر . وقد يمتد أحيانا قراء الكتب التاريخية المثيرة بأن الامبراطورية الرومانية قد انتهت بنفس الطريقة على يد الغزاة البرابرة . وهذه النظرية مضحكة وإن كانت غير حقيقية . انها ماتت بفعل المرض وليس بسبب العنف . وكان المرض هو اعتقاد قد نما طويلا وتمكن ، وهو الاعتقاد بأن أسلوبها في الحياة لم يعد جديرا بالبقاء .

ونفس المرض قد استشرى بيننا وذاع أمره . ومن بين أعراضه ما حدث من تضخم في تجارة الترفيه لم يسبق لها مثيل للاقاء ما غذا لها لا يمكن اشباعه . فهناك بكل وضوح ما يقبضه الإجماع العالمي على وصف مختلف الاعمال التي تستند إليها حضارة مثل حضارتنا بأنها كدح غير محتمل (وعلى الأخص أعمال تشغيل الصناعة والأشغال المكتبية في أي مصلحة من المصالح ، بل وتوصف بذلك أيضا أعمال الزراعة وغيرهم من الباحثين من لقمة العيش الذين يعتبرون المحركين الأساسيين في المحافظة على أية حضارة ظهرت إلى الآن) . وهناك إجماع كذلك على الظن بأن ما جعل هذه الحالة غير محتملة ليس حرارة الفقر ، أو سوء حالة المأوى ، أو أرض ، بل طبيعة العمل ذاته في الأحوال التي خلقتها حضارتنا . وترتب على ذلك المطالبة بحصة أكبر من الفراغ - وهو مطلب يصادف ترحيبا عالميا ويعد أمرا معقولا - ويعني ذلك السماح بالوقت اللازم للتسلية ، وخلق وسائل الترفيه التي تملأ هذا الفراغ مثل تناول المسكرات والتفكير وغيره من المتاعف ، لا لأغراض متصلة بالطقوس الدينية ، بل لامانة الأعصاب وسلب الوعي وابعاده عن مهام الحياة العادية المضجرة والمثيرة . وهناك اعتراف يكاد يكون عالميا بوجود شعور دائم - أو دائم التكرر بالضجر والافتقار إلى الاهتمام بالحياة ، وبوجود محاولات فلكة لازاحة هذا الضجر أما بزيادة الترفيه ، أو بالاتجاه إلى حرف خطيرة أو إجرامية . وأخيرا - ومنعا للطلاقة - ثمة إجماع على دراك أن وسائل العلاج المعتادة لم تعد مجدية ، وأن جرعة الدواء يجب أن تضاعف . وهو أمر مألوف عند كل إفلاس يصادفه التقدم في آخر مراحل ، مع مراعاة الاختلاف في الظروف والأحوال Mutatis Mutandis .

هذه الأعراض تعد كافية لازعاج أي إنسان يفكر في مستقبل العالم الذي يعيش فيه . فهي كافية لازعاج حتى أولئك الذين لا يتعدى تفكيرهم في المستقبل مكنى حياتهم . فهي توحى بأن حضارتنا تدور في دوامة ، وأن

مدة الترويح في الحياة بمرحلة ما بالتحديد فهو الترفيه ، وإن هناك كثرة مما
وتشبهه الوقوع ، علينا أن نمنى بلهجة ، ألا إذا كنا نرى أن الأفضل هو
الاعتناء بالهobby والترفيه في التسلية ، لو قدر لنا أن نترجم في الظلام .

وقد يمكن تصنيف الكلام عن تاريخ الترفيه في أوروبا إلى فصلين :
الفصل الأول - وعنوانه Panem et circenses (الخبز والسرك) . يدور
حول التسلية في العالم القديم المضطرب ويتكلم عن استعراضات المسرح
الروماني ومسرح المهرجانات الرومانية ، التي كانت تمتد في عاداتها على
الدراما الدينية والألعاب الرياضية في العصر اليوناني القديم . والفصل
الثاني وعنوانه : Le monde ou l'en s'amuse (العالم حيث نلهم) فيه
يستطاع وصف التسلية في عصر النهضة والمصور الحديثة ، التي كانت
أرستقراطية حتى البداية - إذ كان فنانون الأمراء يعدونها لأولياء نعمتهم -
وتحولت بعد ذلك شيئا فشيئا من جراء تحول المجتمع نحو الديمقراطية ،
إلى أن أصبحت الصحافة والسينما هذه الأيام . واستمد هذا النوع بجلاء
مادته على الدوام من الفنون الدينية في المصور الوسطى كالتموير
والنحت والموسيقى وفن العمارة والمواكب والخطابة .

والفصل الأول يصح أن يبدأ بأفلاطون . ومن المثير عينا أن نفهم
ملاحظات أفلاطون عن الشعر والفنون الأخرى . لا - كما يزعم مؤرخو
التكر عادة - « لأن الاستطيقا كانت في طفولتها » ، وكانت أفكار أفلاطون
الخاصة بها ناقصة ومضطربة ، أو لأن أفلاطون - كما يتوهم البعض - كان
متعصبا ولم يكن يهتم بالفن . بل يرجع هذا إلى أن المسائل التي تناولها
أفلاطون لم تكن مماثلة للمشكلات المألوفة في فلسفة الفن الأكاديمية التي
نوقشتها . إذ كانت مسائل من نوع جد مختلف ذات صلة وثيقة للغاية
بأحوالنا العملية . فقد عاش أفلاطون في زمان أفسح فيه بجلاء الفن الديني
للليونانيين الأوائل - كفن النحت الأولي ودراما أسخيلوس - المجال للفن
الترفيهي الذي ظهر في العصر الهليني . ولم يبد هذا التغير في نظر
أفلاطون دليلا على ضياع تراث فني عظيم وحلول تمهود فني فحسب ،
بل بدا في نظره دالا كذلك على خطر يهدد الحضارة في شمولها . فقد كان
على علم بالاختلاف بين الفن السحري والفن الترفيهي ، وهما جسم الفن
الترفيهي مستخدما كل قوى منطق وبلغته .

ولقد أصاب بصورة عامة القراء المحدثون - بتأثير تعاملهم الذي تربى
على المسألة التي قرروها القرن التاسع عشر بين الفن والترفيه - تفسير
هجوم أفلاطون على الترفيه وفسروه بأنه هجوم على الفن ، كما ألوه على

أنفسهم إعلان إمتيائهم من ذلك باسم النظرة الإستيطانية للصحيحة .
وامتدحوا أرسطو باعتباره أكثر انصافاً في تقدير قيمة الفن . والواقع
مع هذا أنه لا وجود لاختلاف كبير بين نظرة أفلاطون للفن ونظرة أرسطو
له ، باستثناء نقطة واحدة . فافلاطون كان يرى أن الفن الترفيهي يثير
انفعالات لا تنجيه إلى أي منفذ يؤدي إلى الحياة العملية . واستخلص من
هذا خطأ بأن الاسراف في تنمية هذا الفن سوف يؤدي إلى تولد مجتمع
مثقل بأعباء انفعالات لا طائل ورامها . أما أرسطو فلم يَرِ وجوب تحقق
ذلك . إذ يتم تفرغ الانفعالات التي يولدها الفن الترفيهي عند الترفيه
ذاته . وادى خطأ أفلاطون في هذا الصدد إلى اعتقاده بأن علاج شرور العالم
المستسلم للتسلية ، لن يتحقق إلا إذا خضع الترفيه للتوجيه أو تم القضاء
عليه . إلا أنه بعد أن توطدت أقدام الترفيه لم يعد هذا ممكناً . فقد
ارتبطت العلة بالمعلول ، وعند إجراء أية محاولة للفصل بينهما ، فانهما
سيلتزمان . وما بدا علة للداء ، لم يعد الآن أكثر من عارض له ، بحيث
أصبح من العبث علاجه (١) .

ولم تظهر الاخطار المحدقة بالحضارة التي تنبأ أفلاطون في أفكاره
بوقوعها إلا بعد أمد طويل . إذ كان المجتمع اليوناني الروماني قويا للغاية ،
بحيث أمكنه أن يدفع من طاقة حياته اليومية فائضة الدين المتراكم زهاء
سنة قرون أو سبعة . إلا أنه بعد أفلاطون تعرضت حياة هذا المجتمع
للكوص بسبب الافلاس في المشاعر . وبلغت هذه الأزمة غايتها عندما
قامت روما بخلق طبقة من البروليتاريا التي تمشي في المدينة ، اقتصر
مهمتها على أكل الخبز المباح ومشاهدة الاستعراضات المباحة . وانتهى
هذا إلى ظهور طبقة برمنها يصح القول بأنه لم يكن عندها أي عمل تؤديه .
إذ لم تكن لها أية وظيفة ايجابية في المجتمع (اقتصادية أو عسكرية
أو ادارية أو فكرية أو دينية) . فقد اقتصر مهمتها على تلقي العون
والترفيه . فلما حدث هذا تحققت نبوءة الكابوس (٢) الذي تنبأ به أفلاطون

(١) يصح إضافة القول بأن المشكلات الحقة في الاستاطيقا لم تقب تماما عن أبحاث
كل من افلاطون وأرسطو - والفلاطون على الأخص - إذ جاء ذكرهما ضمنا وكانت تبرز
بين اليونة والأفري بحيث تطلق على كلاهما عن الفن الترفيهي .

(٢) الجمهورية (A. B - ٥٧٢) . انظر كتاب Bostovtzeff (روستوفشيف)
Social & Economic History of the Roman Empire (التاريخ الاجتماعي
والاقتصادي للإمبراطورية الرومانية) - من الفصل التاسع إلى الفصل الحادي عشر .
ولم يبحث النتائج التي حدثت في إحدى ولايات الإمبراطورية الرومانية عندما اشتركت
في كتاب - تاريخ اكسفورد لآجلتر Oxford History of England (الجزء
الأول - ١٩٢٧) انظر بوجه خاص الفصولين الثاني عشر . والثالث عشر ، وعلى
الأخص ، ص ٢٠٧ .

عن ظهور مجتمع مستهلك ، فلم تكن المسألة أكثر من مسألة وقت . فقد
نصب النحل أجد ذكور الخلية ملكا عليها ، وبهذا انتهت قصة الخلية .

وحالما يتم خلق طبقة يقتصر اهتمامها على الترفيه سيكون دورها
مماثلا لدور العمل الذي يستنزف شيئا فشيئا كل طاقة الانفعالات الحياة
الفعلية . وانتشار الترفيه أمر لن يستطاع الوقوف في وجهه .
ولم يستطع أحد - رغم محاولة الكثيرين - أن يعيد الحياة الفعلية بإشرايها
روحا جديدة من المقاصد الدينية أو الجديدة الفنية . واستمرت الدوامة في
دورانها وسط مظاهر قد نسيت تماما الآن ، فلا يذكرها سوى قلائل من
الباحثين المنقبين ، الى أن نما وعى جديد بدت الحياة الصليبية في نظره
شديدة الانارة للاهتمام بحيث لم تعد هناك أية حاجة للترفيه المنظم .
وتداعى وعى الحضارة القديمة بعد أن انقسم انقساما جذريا قبل اجتياح
هذا الوعي الجديد . وهجر العالم ، الذي أصبح مسيحيا ، المسارح ،
والمسارح ذات المدرجات . فقد بدأت المصور الوسطى وولد فن سحرى -
دينى جديد . والفن هذه المرة يختم الانفعالات التي ترمى الى تقوية العالم
المسيحي وتدعيمه .

ويصح بدء الفصل الثانى من القرن الرابع عشر عندما بدأ
التجار والأمرء يغيرون طابع العمل الفنى برمته بتحويله من خدمة
الكنيسة الى خدمة أغراضهم الشخصية . وسوف تبين هذه الدراسة
كيف تعرضت هذه الحركة الجديدة منذ عهد مبكر للغاية للعناء العنيف ،
ومن أمثلته : العداء الذى دفع سافونارولا الى حرق لوحة ميكل أنجلو ،
وكيفية استقلال هذا العداء لصالح عهد الإصلاح الدينى ، وكيف كانت
الحرب التى شنها على الفن السحرى أكثر مرارة من حربه على الفن
الترفيهى . وهو فى هذا يختلف عن بيورثانية أفلاطون المزعومة . ومبتدئين
هذه الدراسة كذلك كيف دخل هذا العداء التقليدى الى تيار الحضارة
الحديثة الأساسى بعد أن ورثه أصحاب البنوك وأرباب الصناعة -
باتجاهاتهم المستقلة عن الكنيسة - الذين يمثلون الطبقة التى أصبح لها
السيادة فى العالم الحديث ، وكيف أدى ذلك الى دفع الوعي الفنى
للعالم الحديث - فى نفس اللحظة التى كان يتحرر فيها من قيود الترفيه -
الى موقف جعله ينظر الى الفن وكأنه شئ كرهه منبوذ .

وسوف تبين هذه الدراسة كيف حاولت هذه البلوقراطية الجديدة ،
بعدائها الموروث للفن الذى تغفلت فيها . واعتمادا على هيمنتها الاجتماعية
والسياسية الجديدة ، محاكاة أساليب الأعيان بعد أن حلت محلهم ، وكيف

تطادنت هذه المحاولة الفنون ، واشترطت أن تقبل الفنون هذه المرفهات إلى صلتها . ويكفي التفت هذه التطبيقات القيمة الجديدة نفسها بإمكان حدوث توافق بين استمتاعها بهذه المرفهات والسير على قاعدة دينية لا تفرق بين . في الحياة سوى العمل . وكان أثر ذلك ويستل على كلا الطرفين . قبل أن كافح الفنانون من القرن السابع عشر إلى بداية القرن التاسع عشر من أجل الوصول إلى تصور جديد للفن ، يبتعد عن كل من فكرة الترفيه وفكرة السحر ، ويؤدي إلى تحرره من كل تبعية للكنيسة أو للتعبير على الشواء تنكر الفنانون لهذه الأفكار ، وتخلوا عن مشقة تسمية هذا التصور الجديد بحيث ينتج ذروة إمكاناته ، وتزيوا بأزياء الخدم ثانية بعد أن كانوا قد طرحوا جانباً . إلا أنهم تغيروا إلى ما هو أسوأ ، كما يحدث دائماً عندما يرتد العبيد الناثرون إلى العبودية . فقد كان سادتهم القدماء بفضل تنورهم أنصاراً أحراراً وشجعين ، راغبين في الحصول من أتباعهم على أفضل ما في جعبتهم . أما السادة الجدد فكانوا يطمعون في شيء أقل من ذلك بكثير . فليس هناك ما يحول دون الاستمتاع بملهة جديدة مماثلة لظهورها في عصر الاستعادة ، أو إلى كلام منطلق على طريقة شومر أو شكسبير . وساد الميل إلى كل بسيط هين على طريقة « باودلر » (١) . وهكذا سار القرن التاسع عشر في اتجاهه ، وحدث تدور مستمر في المقاييس الفنية بالمقارنة بسنواته الأولى ، إلى أن بدأ أفاضل الناس شيئاً فشيئاً يؤمنون لا برسالة الفن الترفيحية فحسب ، بل باستغاثة . إذ أن العبيد يميلون إلى تعلم الرغبات التي نبذها سادتهم .

ولم يكن حال السادة أفضل من ذلك . فإن الضمير لم يدع مجالاً في حياتهم للترفيه . فلما قبلوا الجانب الترفيهي في الفن ، كان معنى ذلك قيامهم بلمس الحجر المحرم ، ولم يعد للاعتقاد في قداسة العمل أي أثر في نفوسهم . واعتادوا هجر أشغالهم بمجرد اقتنائهم ثروة ، والتقاعد ، شأن الأعيان الزائقين . وما يميزهم عن الأعيان الحقيقيين ليس طريقتهم في نطق الكلمات ، أو عاداتهم في تناول الطعام - التي لم تزد في غزابتها عن عادات الكثيرين من الأشراف والنبلاء - بل هو حقيقة عدم التزامهم بالقيام بأية واجبات تجاه المجتمع (عسكرية أو إدارية أو سحرية) مماثلة للواجبات التي شغلت الأعيان الحقيقيين . فلا شيء يشغلهم خلاف الترفيه عن أنفسهم ، وكثيرون منهم قد لجأوا في سبيل تحقيق ذلك إلى جمع الصور وأشياء أخرى اقتداءً بنيلاه القرن الثامن عشر . ومتاحف

(١) باودلر مقتول شكسبير . وتذكر هذه العبارة على سبيل الاستهزاء من بعض أنواع التبسيط .

الفن في بلدان الشمال شياحدة على ذلك . أما الفقراء ، وهم آخر من يحرص على أية تقاليد فكانوا يعرفون أن لعنة الله تنصب على الكسيل والتبطل ، ويتحدثون عن الميثاق التي تعثر فيها القرن التاسع عشر بأجياله الثلاثة :

وكانت هذه أول مرحلة في الدوامة ، أما الثانية وهي أكثر أهمية وخطورة فكانت الفساد الذي حل بالفقراء أنفسهم . فحتى ما يقارب نهاية القرن التاسع عشر كان لسكان الريف في إنجلترا فن خاص بهم له جذور مبتدة في الماضي السحيق ، وإن كان ملهال ، حيسا يقويه المخلقة التي تتمثل في الأغاني والرقصات والحفلات الموسمية والدرامات والمواكب . وكل هذه المظاهر ذات غاية سحرية . وكلها مرتبطة برباط عضوي بالعمل في الزراعة . وأزيل كل هذا من الوجود بعد جيل واحد بفعل سببين : السبب الأول - اللانحة التعليمية الصادرة سنة ١٨٧٠ التي فرضت على سكان الريف تعليمًا قد استند في أساسه على معيار يناسب سكان المدن . وكانت هذه أول خطوة للقضاء رويدا رويدا على طابع الريف الانجليزي بعد أن هيمنت الطبقة الصناعية والتجارية . والسبب الثاني - الكساد الزراعي ، وهو اسم لا يرجع الى أية مصادو رسمية ويصح إطلاقه على مجموعة الأحداث المتتالية التي كان جانب منها عرھيا ، وكان جانب آخر متعمدا ، وتسببت في القضاء على رخاء المزارعين الانجليز في الفترة ما بين ١٨٧٠ - ١٩٠٠ - (١) .

وتعرض الفقراء القاطنون في المدن الى شيء مماثل . فقد كان لديهم كذلك فن شعبي قوي مزدهر من نفس هذا النوع السحري ، حرموا منه أيضا بعد صدور القوانين المنظمة التي فرضت عليهم باقتسارها سلاحا دنيويا في يد بيوريتانية « أرباب الصناعة المهيمنين » . ولئن يكون هذا المكان مناسبا لسرد أخبار الاضطهاد الطويل ، الا انه يكفي هنا القول بأنه حوالي سنة ١٩٠٠ أمكن تطهير كل من المدينة والريف نهائيا من الفن السحري الذي أصبح يعرف بعد ذلك باسم الفولكلور . ولم يبق منه سوى آثار واضحة تدعو إلى الرثاء . وانتهى الهجوم على الفن السحري ، وبدأ أصبحت أرواح الفقراء خاوية نظيفة .

(١) انظر كتاب لانسور R. C. K. Essor - تاريخ الكسوة لانجلترا
Oxford, History of England (الجزء الرابع ج٢ - ١٩٢٧) وطلب القلم

• إنجاح هذه ذلك الفن الترفيهي : وأول شيء ظهر منه هو كرنية القدم
وهي أمثلة ترفيهي لتتوسع من الطقوس كان يجارس حتى وقت قريب
في الموانئ الدينية في بلدان الشمال • وبعد ذلك ظهرت السينما وظهر
الراديو • وبدا ازدهار ولع الفقراء في جميع أنحاء البلاد بالترفيه ، إلا أن
حادثاً آخر قد حدث في نفس هذا الوقت • فقد أدت زيادة الانتاج ،
كما أدى تنهؤ النظم الاقتصادية إلى ظهور طبقة من المتعطلين الذين أرغمو
كاهن على حياة متعطلة خالية من الفنون المسرحية التي استمتع بها
بحدودهم قبل ذلك بخمسين سنة ، كما تركوا يغير عمل أو غاية في مجتمع
يحيى على Panem et Circenses (الخبز والسيرك) أو على الصلصة
والأفلام •

والاسترشاد بأمثلة تاريخية مماثلة يؤدي إلى الضلال • فليس هناك
ما يؤكد اتجاه حضارتنا في طريق مماثل لاتجاه الإمبراطورية الرومانية في
آخر عهدها : إلا أن التشابه مثلما ظهر حتى الآن وثيق إلى حد يدعو إلى
الانزعاج • وقد يستطاع الحيلولة دون وقوع الكارثة ، غير أن الخطر
حقيقي • فهل هناك ما يمكننا القيام به ؟

ثمة أشياء مؤكدة علينا ألا نحاول القيام بها • فالمعاج الذي نادى به
أفلاطون غير مجد ، وربما لجأ أي ديكتاتور إلى إغلاق دور السينما ، وإلى
إيقاف الإرسال بالراديو وعدم السماح بإذاعة أي شيء خلاف صوته ،
وإلى مصادرة الصحف والمجلات ، وإلى اتباع كل وسيلة مستطاعة لإيقاف
مصادر التسلية • غير أن مثل هذه المحاولات لن تجدي فتيلاً • ولن تصل
الحماقة بأي ديكتاتور على جانب لا بأس به من الفطنة إلى الحد الذي
يدعوه إلى القيام بذلك •

والمعاج الذي يعتمد على رجاحة الغفل بلا فائدة • فلن يستطاع
النهوض بجموع مرتادي السينما وقراءة المجلات بتزويدهم بوسائل الترفيه
الاستشرافية التي كانت شائعة فيما مضى بدلاً من هذه المرفهات
الديمقراطية • وتسمى هذه الوسيلة جعل الفن في مستوى الجماهير •
غير أن هذا الكلام تهريج • لأن ما يقدم للجمهور هو ترفيه كنفك ، قد قام
بإعداده ، بذلك ، شكسبير أو بيرسيل (وهو موسيقى إنجليزي) لإدخال
السرور في قلوب الجماهير على عهد إليزابيث أو فترة الاستعادة • إلا أن
هذه الأشياء برغم ما فيها من عبقرية ، قد غشت الآن أقل قدرة على تلهية
الناس من ميكى ماوس أو كومبى الجاز ، مع استثناء أولئك الذين تدربوا
بعد جهد على الاستمتاع بها •

والعلاج الذى يعتمد على احياء الاغاني الشعبية غير مجد . فقد كان الفن الشعبى الانجليزى فنا سحرىا . ولم تعتمد قيمته فى نظر أصحابه على مزاياه الاستطيقية (ومن غير الضرورى أن يعرض علينا النقاد الذين يتشاحنون حول هذه المزايا وجهة نظرهم) ، بل اعتمدت على صلته التقليدية بأعمالهم ومواسمهم وأعيادهم . ولقد سلب أصحاب هذا الفن مما يتكون . وانقطع هذا التقليد . ولن تستطيع رتق أى تقليد . ومن الحماقة اعداده ثانية فى صورته المهلهلة هذه . ولن تجدى المحاسبة فى هذا الشأن . ولم يبق سوى مواجهة الحقائق .

وعلاج انصار الحرب غير مجد . فلسنا بحاجة الى شراء مسدسات والى الاندفاع للقيام بأى عمل عنيف ، لأن ما يعنيننا هنا هو ما يهدد الحضارة بالموت ، وهو شئ آخر غير موتى أو موتك أو موت أى أناس آخرين . نستطيع اصابتهم قبل اصابتهم لنا . انه أمر لا يمكن ايقانه أو تعجيل خطاه بوساطة العنف . فالحضارات تموت وتحيا لا بالتلويح بالاعلام أو على صوت طلقات المدافع الرشاشة فى الطرقات ، بل فى الظلام ، فى سكوت ، عندما لا يشعر أحد بها . ان نعيها لا ينشر فى الصحف على الاطلاق . وبعد ذلك بأمد طويل ، قلائل هم الذين يدركون ان هذا حدث عندما يتأملون فيما مضى .

والآن فلنعد الى مهمتنا . فنحن الذين نكتب هذا الكتاب ونقرؤه ، أناس ممتليون بالفرن . ونحن نعيش فى عالم كل ما يسمى فيه باسم الفن عبارة عن ترفيه . وهذه هى حديقتنا وهى بحاجة الى تهذيب ، فيما يبدو .

الفصل السادس

الفن بمعناه الحق

أولا - الفن بوصفه تعبيراً

٩ - المشكلة الجديدة

وأخيراً انتهينا من الكلام عن النظرية التقنية في الفن وعن الأنواع المختلفة التي تدعى باطلاً بالفن ، وتنطبق عليها هذه النظرية المطبقة صحيحاً . ولن نمود إليها مستقبلاً إلا إذا أرغمتنا على الالتفات إليها وعددت بعرقلة تقدم موضوعنا .

وموضوع البحث هو الفن الحق . وبحق لقد أبدينا اهتماماً شديداً به بالفعل ، إلا أن هذا قد كان في صورة سلبية فحسب ، إذ عرضنا له بالقدر الذي كان كافياً للفصل بينه وبين مختلف الأشياء التي أقحمت نفسها باطلاً فيه . وعلينا الآن أن نتجه إلى الجانب الإيجابي من هذه المهمة نفسها ، وأن نتساءل : أي أشياء يصح اعتبارها منتمية إليه ؟

وقيامنا بذلك يعنى أننا مازلنا نبحث فيما يسمى بمسائل الوقائع أو بما أسميناه في الفصل الأول بمسائل التطبيق وليس بالمسائل النظرية . فنحن لا نرمى إلى إقامة براهين يطالب القارئ بفحصها ونقدتها على أن يقبلها إذا لم يجد أي خلل خطير يشوبها . كما أننا لن نقدم إليه معلومات ونطلب منه تقبلها على مسئولية الشهود ، بل سنبتذل قصارى جهدنا لكي نتذكر وقائع تعرفها جميعاً على أفضل وجه ، مثل القول بأننا في مناسبات معينة نستخدم كلمة فن بالفعل أو أية كلمة قريبة منها

للدلالة على بعض أنواع من الأشياء ، كما أننا نستعملها كذلك بالمعنى الذى افردناه الآن جانباً باعتباره المعنى الحق للكلمة . ومهمتنا الآن هي تركيز انتباهنا على هذه الاستخدامات الى أن نتحقق من توافقها واتساقها . وهذا ما سنضطلع بالقيام به في هذا الفصل وفي الفصل التالى ، أى أننا سنقوم بتحديد الاستخدامات التى تتسبق مع هذا المعنى ، وبذلك نستطيع انشاء نظرية في الفن الحق يجرى ذكرها فيما بعد .

والرجوع الى الوقائع لن يكون مشمراً من الناحية العملية الا اذا عرف الباحث بدقة ما المسائل التى يأمل برجوعه الى الوقائع اجابتها . فأول مهمة لدينا اذن هي تحديد المسائل التى أصبحت تواجهنا نتيجة لتداعى النظرية التقنية . وقد يتخيل البعض ، أن هذا أمر سهل . فبعد أن تداعت النظرية التقنية ما علينا الا أن نبدأ ثانية من البداية ، وأن نضع نصب أعيننا نفس السؤال وهو ما الفن ؟ .

وهذه اساءة فهم بمعنى الكلمة . فمنه أى شخص يعرف واجبه كعالم أو مؤرخ أو فيلسوف ، أو يقوم بأى نوع من أنواع البحث ، رفض أية نظرية زائفة يعنى تحقق خطوة ايجابية فعالة في بحثه . اذ أن هذا سيجعله لا يواجه نفس السؤال القديم مرة أخرى ، بل سيواجه سؤالاً جديداً أكثر دقة في مصطلحاته ، ومن ثم فانه سيكون أسهل في الاجابة . وسيرتكز هذا السؤال الجديد على ما تعلمه من النظرية التى رفضها . فإذا كان لم يتعلم شيئاً فان هذا يدل اما على شدة حماقته (أو فرط كسله) بحيث لا يستطيع التعلم ، أو أنه نتيجة خطأ سيىء الحظ في الحكم قد أضاع وقته في نظرية بلهاء الى حد أنه لا يمكن تعلم أى شيء منها . فإذا لم تكن النظرية المرفوضة بلهاء تماماً - حتى وإن كانت غير صحيحة في جملتها - وكان الشخص الذى رفضها ذكياً متقلاً الى حد معقول ، أمكن التعبير دائماً عن فحوى ثقده في صيغة مماثلة لما يلي : « النظرية غير مقبولة من حيث نتائجها العامة ، الا أنها أثبتت بعض نقاط إنبنى مراعاتها من الآن فصاعداً » .

ومن السهل اتباع هذا الاتجاه ، في الأبحاث التاريخية على سبيل المثال - اذ تبين فيها بوضوح تام اختلافات مثل الاختلافات القابلة بين أية وثيقة تم اكتشافها والتفسير الذى يضاف إليها ، بحيث يستطيع أى مؤرخ عند ثقده لعمل مؤرخ آخر أن يقرر خطأه الشامل في نظريته

العلامة الى أية حادثة معينة . وإن كانت الوثائق المرتبطة بهذه النظرية التي اكتشفها تعد اضافة باقية الى المعرفة . واتباع هذا الاتجاه في حالة الدراسات الفلسفية أقل سهولة . ويرجع هذا من ناحية الى وجود بواعث قوية تحول حتى دون محاولة القيام بذلك . اذ أن الفلاسفة - وعلى الأخص أصحاب المناصب الأكاديمية - قد وثنوا تقليدا يرجع الى عهد بعيد يدعوهم الى المناقشة بقصد المناقشة . فهم يعتقدون - حتى إذا يشسوا من بلوغ الحقيقة - بأن كبريائهم تدعوهم الى تسفيه الفلاسفة الآخرين . وهم يتحولون بفعل تطلعهم الى الحصول على شهرة أكاديمية الى نوع من المجادلين الماجورين الذين يسعون الى العراك مع زملائهم الفلاسفة والى التنديد بهم أمام الرأي العام ، لا بقصد تقدم المعرفة ، بل لاثبات تفوقهم وبراعتهم . فلا عجب اذا تعرضت الفلسفة للتقصص من الرأي العام ومن طلاب المعرفة الذين تعلموا الا يبالوا بالنصر مثل ميالاتهم بالحقيقة .

وترتكز اية نظرية فلسفية خاطئة أولا لا على الجهل بل على المعرفة . فمن يقومون بانشائها يملكون بفهم الموضوع فهما جزئيا . وبعد ذلك يتجهون الى تشويه ما عرفوا بتحرفه حتى يتوافق مع أية فكرة سبق تصورهما . واية نظرية استطاعت أن تحظى ببناء عدد كبير من الناهيين تدل دلالة راسخة على اعتمادها على استقصاء موضوع البحث بقدر كبير ، ويندر تعرض هذا الموضوع لأي مسخ كلي وقاطع . فهي لذلك تعبر عن حقائق جمة ، الا أنه لا يمكن تقسيمها الى قضايا صحيحة وأخرى باطلة ، لأن كل قضية متضمنة فيها مستعرض للحكم عليها بالبطالان . واذا أريد فصل الحقيقة التي اعتمدت عليها من الباطل لوجب اتباع منهج خاص للتحليل . وهذا المنهج يتألف من فصل الأفكار السابق تصورهما التي كانت سببا في المسخ ، وبيان الصيغة التي لها فيها هذا المسخ ، وكيف حدث تطبيقه على الحقائق . وهكذا يمكن الاحتذاء الى ما أراد قوله أولئك الذين اخترعوا النظرية أو تقلبوها . ويتوقف على مدى ازدياد تقبل النظرية ومدى ما يتمتع به من تقبلوها من ذكاء ، اجتماع الفائدة التي ستعود من النتائج التي أسفر عنها التحليل باعتبارها نقطة بدء لأي أبحاث أبعد من ذلك .

والآن ، سنطبق هذا المنهج على النظرية التقنية في الفن . وصيغة المسخ قد سبقنا معرفتها عند تحليلنا لفكرة الصنعة (الفصل الثاني - ١) . ولقد لجأ مخترعو النظرية بسبب تصحيحهم لهذه الفكرة الى

ارغام مبتدعاتهم عن الفن على التوافق معها . وأول خاصية جوهرية تتميز بها الصنعة هي المتفرقة التي تتضمنها بين الوسيلة والغاية : ولو تصورنا الفن مائلا للصنعة ، لوجبت قسمته بالمثل الى وسيلة وغاية . وقد رأينا من الناحية الفعلية أنه لا ينقسم الى مثل هذين القسمين . وعليها الآن أن نتساءل : ما الذي دفع أى انسان الى مثل هذا التفكير ؟ وما الشيء الموجود فى حالة الفن الذى أخطأ هؤلاء الناس فى ادراكه بحيث جعلوه مشابها للمتفرقة المعروفة بين الوسيلة والغاية ؟ فإذا لم يوجد أى شئ من هذا القبيل ، لكان معنى هذا أن النظرية التقنية فى الفن مجرد اختراع بلا مسوغ أو أصل ، ولغدا لولئك الذين قرروها وقبلوها مجرد طائفة من الحمقى ، وكان تفكيرنا فيها مضية للوقت . هذه فروض لا أنوى الأخذ بها .

١ - على هذا تكون أول نقطة تعلمناها من نقدنا هي وجود فارق فى الفن الحق يشبه الفارق بين الوسيلة والغاية ، وإن كان ليس مائلا له .

٢ - العنصر الذى أسمته النظرية التقنية بالغاية قد عرفته بأنه إثارة الانفعال . وفكرة الاثارة (وتعنى أحداث شئ ، اعتمادا على وسيلة محددة ، يتصور وجوده سلفا باعتباره ممكنا ومرغوبا) تنتمى الى فلسفة الصنعة . ومن الواضح أنها مستمدة منها . ولا يصح قول نفس الشئ عن الانفعال . وهذه اذن هي نقطتنا الثانية . فللفن صلة بالانفعال ، وما بين الفن والانفعال من صلة يشابه الى حد ما اثارته ، الا أنه لا يعد إثارة له .

٣ - ما تدعوه النظرية التقنية « بالوسيلة » يعنى فى نظرها عمل « أداة » تسمى بالعمل الفنى . ووصف انشاء هذه الأداة وفقا لمصطلحات فلسفة الصنعة فحيل : انه تحويل خامة معطاة بعد فرض مضط هو شكل سبق تصوره فى ذهن الصانع . فإذا أردنا القضاء على ما فى هذا الكلام من مسخ لوجب علينا إزالة كل هذه الخصائص الخاصة بالصنعة . وبذلك نصل الى النقطة الثالثة : فالفن يتجه من ناحية الى عمل أشياء . الا أن هذه الأشياء ليست أشياء مادية يتم صنعها بفرض شكل على مادة ، كما أنها لا تعمل اعتمادا على المهارة . أنها أشياء من نوع خاص . وتعمل اتباعا لطريقة أخرى مختلفة .

بذلك يكون لدينا ثلاث مضائل تتطلب الحل . ولنأخذ أحاول الآن القيام بأية محاولة لحل المضائل الأولى ، وسأكتفي بالإشارة إليها حتى يمكن تناول المضائل الثانية والثالثة ، كل منهما على حدة . وفقا لذلك ، سيتم في هذا الفصل بحث الصلة بين الفن والانفعال ، على أن تبحث الصلة بين الفن والصنع في الفصل التالي .

٢ - التعبير عن الانفعال والثارة الانفعال

مسألتنا هي كما يلي : هناك صلة بين الفنان الحق والانفعال . ومن حيث أن ما يفعله الفنان ليس إثارة هذا الانفعال ، لذا سيبحث السؤال إلى البحث عما يفعله الفنان ؟ . ومن واجبنا أن نتذكر بأن نوع الإجابة التي نتوقعها عن هذا السؤال سوف تكون مستمدة مما نعرفه جميعا ، ومما أعدنا قوله ، أي لن تكون إجابة مبتدعة أو خفية ، بل إجابة مألوفة إلى أبعد حد .

وليس هناك شيء مألوف للغاية أكثر من القول بأن ما يفعله الفنان هو التعبير عن هذه الانفعالات . والفكرة مألوفة لدى كل فنان ، ولكل إنسان آخر له دراية بالفنون . والتنويه بذلك لا يعني تقرير نظرية فلسفية أو الاتيان بتعريف للفن ، بل يعني تقرير واقعة أو واقعة مفترضة ، وفي حالة كفاية تحققنا منها يمكن صياغتها في صورة نظرية فلسفية . وفيما يتعلق بالحاضر لن يهنا هل تعد الواقعة المفترضة - أي القول بأن الفنان يعبر عن انفعال - واقعة حقا أم هي مجرد شيء مفترض . وأيا كان ذلك ، فقلنا أن تحقق منها ، أي نقرر ما الذي يقصده الناس عندما يستعملون هذه العبارة . وبعد ذلك سوف نبحث عن مدى توافق هذه العبارة في أية نظرية متماسكة .

وما يقصده الناس هو الإشارة إلى موقف ما ، حقيقي أو مفترض من نوع محدد . فحينما يقال إن إنسانا ما قد عبر عن انفعال ، فإن ما قيل عنه يعني ما يأتي : أولا - أنه على وعي بأن لديه انفعالا ، إلا أنه لا يمي ماهية هذا الانفعال . وكل ما يهيه هو حدوث قلق أو اضطراب يشعر به . وهو يتردد بين جوانبه ، إلا أنه يجهل حقيقته . وعندما يكون في هذه الحالة ، فإن كل ما يستطيع قوله عن انفعاله هو : « انني أشعر ... » . ولا أعرف ما أشعر به » . ومن حالة المجهز هذه أو الضيق يفرج عن نفسه بأن يفعل شيئا نسميه التعبير عن ذاته . وهذا الفعل قريب الصلة إلى

حد ما بالشئ الذى ندعوه لغة ، ولهذا نقول انه يعبر عن نفسه بالكلام .
كما انه قريب الصلة كذلك بالوعى . فان الانفعال المعبر عنه هو انفعال
لم يعد من شعر به على غير وعى بطبيعته ، كما أنه قريب الصلة الى حد ما
بالطريقة التى يشعر بها بالانفعال . فهو يشعر فى حالة عدم التعبير عنه
بما أسميناه بحالة العجز أو الضيق . وفى حالة التعبير عنه ، فانه يشعر
به فى صورة يختفى عنها هذا الاحساس بالضيق . فهو يشعر وكأن روحه
قد خفت وحذت .

والتحفف من الانفعالات - الذى يعد متصلا من جهة بالتعبير عنها -
قريب الشبه الى حد ما بالـ « Catharasis » الذى تتوارى فيه الانفعالات
بان يتم اطلاقها فى موقف من المواقف الوهمية . الا أن الشيتين ليسا
متماثلين . فلنفترض ان هذا الانفعال هو انفعال خاص بالغضب . فاذا
تحقق تواريه بان يتوهم انسان نفسه وهو يركل شخصا آخر على سبيل
المثال . فى هذه الحالة ، فان هذا الانفعال لن يبقى فى النفس فى صورة
غضب على الإطلاق . فقد قمنا بتخفيف توتره وبذلك تخلصنا منه .
فاذا تم التعبير عنه ، ولنقل باستخدام كلمات مريرة وعنيفة . فانه لن
يختفى فى هذه الحالة من النفس ، اذ اننا نظل غاضبين ، الا أنه بدلا
من الاحساس بالضيق الذى يصحب انفعال الغضب - الذى لم نتعرف
عليه بعد على هذه الصورة - فاننا نحس بذلك التفريغ الذى يعجز عندهما
نمى بان انفعالنا هو الغضب بدلا من أن نمية مجرد اضطراب غير محدد
المالم . وهذا هو ما نمنيه عندما نقول بان التعبير عن انفعالنا « يعود
علينا بالنفع » .

والتعبير عن الانفعال عن طريق الكلام قد يكون موجها لشخص ما .
غير انه لو كان الأمر كذلك ، فلن يكون المقصود هو اثارة انفعال مائل
عنده . ولو كان هناك أى اثر نرغب فى تحقيقه عند المستمع ، فلن يكون
اكثر من حث المستمع على ادراك كيف نشعر . الا أنه كما رأينا بالفعل ،
هذا الاثر هو نفس الاثر الذى يتركه التعبير عن انفعالاتنا فيما . فهو
يدفعنا - وكذلك أولئك الذين نتحدث معهم - الى فهم كيف نشعر .
والشخص الذى يرمى الى اثارة انفعال يتجه الى التأثير فى مستمعيه بطريقة
لا يلزم تأثره بها . فالصلة بينه وبين الفعل مختلفة تماما عن صلة مستمعيه
به ، مثلما تختلف صلة كل من الطبيب والمريض بالدواء الذى يقرره الأول
لكى يتعاطاه الآخر . وعلى العكس من ذلك ، الشخص الذى عبر عن
انفعال ، ينظر الى ذاته والى مستمعيه بنفس الطريقة . فهو قد جعل
انفعاله يبدو جليا لمستمعيه وهذا ما يجعله لنفسه .

يُستخلص من هذا بأن التعبير عن الانفصال - إذا نظر إليه على أنه مجرد تعبير - ليس موجهاً إلى مستمعين معينين . أنه موجه أولاً إلى المتكلم ذاته ، وموجه ثانياً إلى أي إنسان قادر على الفهم . هنا كذلك يختلف اتجاه المتكلم نحو مستمعيه عن اتجاه أي شخص يرغب في إثارة انفصال معين لدى مستمعيه ، ولو كان ما يرغب في القيام به هو إثارة انفصال لتحتم عليه معرفة المستمعين الذين يخاطبهم . فمن واجبه أن يعرف أي نوع من المنبه سيحدث رد الفعل المطلوب في أناس من هذا النوع المعين ، وعليه كذلك أن يكيف لفته بحيث تتوافق مع مستمعيه ، بمعنى التأكد من اشتغالها على منبهات مناسبة لطباعهم . فإذا كانت رغبته هي التعبير عن انفصالاته في صورة واضحة ، فإن عليه أن يعبر عنها بطريقة ينبغي أن تكون واضحة له . وفي هذه الحالة يكون مستمعه كأنهم أناس يستمعون إليه عرضاً وهو يفعل ذلك (١) . وبذلك لا تنطبق مصطلحات المنبه ورد الفعل على هذه الحالة .

ولا تنطبق كذلك مصطلحات الوسيلة والغاية أو التكنيك . فأي إنسان لا يعرف الانفصال الذي عبر عنه إلا بعد أن يكون قد عبر عنه بالفعل . وهكذا يكون فعل التعبير اكتشافاً لانفصالاته ومحاولة لإدراك ماهية هذه الانفصالات . وهذا الفعل يخضع للتوجيه بكل تأكيد ، أي أنه محاولة موجهة لبلوغ غاية معينة . إلا أن هذه الغاية ليست شيئاً يمكن التنبؤ به أو تصوره تصوراً سابقاً ، بحيث يستطيع التفكير في الوسائل الملائمة لبلوغها على ضوء معرفتنا بطابعها الخاص . فالتعبير فعل لا يمكن أن يكون له أي تكنيك .

٣ - التعبير والتفرد

التعبير عن الانفصال شيء ووصفه شيء آخر . فلذلك أنا غاضب يعني أنك قد وضعت الانفصال ولكنه لا يعني تبديرك عنه . فلا يلزم أن تتضمن الكلمات المستخلصة في التعبير عنه أية إشارة ضمنية للفضب إطلاقاً . وبحق فما دامت هذه الكلمات قد انتشرت على التعبير عنه ، فإنها لن تتضمن مثل هذه الإشارة . وتعد لعنة أرنولفوس التي تنامت في دعاء الدكتور سلوب ، (عن أبطال قصة تريستانم شاندلي لستين) على

(١) يوجب التوسع في شرح الأفكار التي ذكرت في هذه الفقرة - الذي سيجيء فيما بعد - زيادة تمديد الكلمة - فهذه التوضيحات بوجود صلة وثيقة بين الغسان وجمود مقدوليه . انظر الفصل الرابع عشر (٤) وآخر صفحات الكتاب .

الشخص المجهول الذي تعجب في تخطيط الأمور تعبيراً كلاسيكياً. وإنما عن التعجب ، وإن كانت لم تتضمن أية كنية مفردة تصنف الانفعال الذي عبرت عنه .

وهذا يفسر السبب الذي جعل استعمال الصفات أو النعوت في الشعر - أو حتى في النثر - حيث يكون التعبير مقصوداً ، خطراً . وهذا أمر يقترنه نقاد الأدب حينها . فإذا أدت التعبير عن الرعب الذي يحدثه أي شيء ، فعليك ألا تستخدم بكلمة مثل « مرعب » ، لأن هذه الكلمة تصف الانفعال بدلاً من أن تعبر عنه ، وبها تصبح لقطة فائقة على اللور ، أي غير ممبررة . والشاعر الحق في لحظات شاعريته الحقة لا يحدد بتاتا الانفعالات التي يعبر عنها صراحة .

واعتقد البعض أن الشاعر الذي يرغب في التعبير عن طاقة مختلفة من الانفعالات الحقيقية ، قد يعوق بسبب افتقاره إلى لغة غنية بالكلمات التي تشير إلى الفوارق بين هذه الانفعالات ، كما اعتقد أن علم النفس إذا اهتمت إلى مثل هذه المفردات سوف يؤدي خدمة جليلة للكشف . إلا أن هذا يناقض الحقيقة ، لأن الشاعر ليس بحاجة إلى مثل هذه الكلمات على الإطلاق ، ووجود مصطلحات علمية تصف الانفعالات التي يرغب في التعبير عنها ، أو عدم وجودها سبباً في نظره . وإذا سمح لمثل هذه المصطلحات - في حالة وجودها - بالتأثير على استخدام اللغة ، فإن هذا التأثير يكون إلى أسوأ .

والسبب الذي جعل الوصف بعيداً للغاية عن الرجوع بفائدة على التعبير بل هو يضره ، هو أن الوصف يؤدي إلى التعميم : فوصف الشيء يعني اعتباره شيئاً من نوع معين أو وضعه تحت تصور ، وتصنيفه . أما التعبير ، فإنه على العكس ، يظهر تفرد ، والغضب الذي أشعر به تجاه شخص معين هنا والآن لسبب محدد هو بلا شك مثل من أمثلة الغضب . ووصفه بالغضب يعني ذكر الحقيقة عنه . إلا أن هذا الغضب يمد أكثر من مجرد غضب . فهو غضب متميز ، لا يماثل أي غضب شعرت به من قبل ، ومن المحتمل ألا يكون مماثلاً لأي غضب سأتشعر به مرة أخرى . وأن تصبح على وعي كامل به لا يعني أن تصبح على وعي به باعتباره مثلاً من أمثلة الغضب . بل باعتباره هذا النوع المتميز من الغضب . فالتعبير عنه - كما رأينا - أمر ذو قرابة بالوعي به ، ولذا إذا كان الوعي الكامل به يعني الوعي بكل متيراته ، فإن التعبير الكامل عنه

يعنى التعبير عن كل مميزات • لهذا السبب تتوقف براعة الشاعر على قدرته على الابتعاد بقدر الامكان عن تحديد انفعالاته كأنها أمثلة من هذا النوع العام أو ذاك ، كما تتوقف على ما يبدله من جهة لجعلها تبدو أشياء متفردة ، وذلك بالتعبير عنها فى مصطلحات تكشف اختلافها عن أى انفعالات أخرى من نفس النوع •

هذه نقطة يختلف فيها الفن الحق - باعتباره تعبيراً عن الانفعال - اختلافاً بينا واضحاً عن أية صنعة ، ما ترمى اليه هو إثارة الانفعال • فالغاية التى تسعى أية صنعة لتحقيقها تدرك دائماً باعتبارها شيئاً عاماً ، ولا تدرك إطلاقاً باعتبارها شيئاً متفرداً • ومهما كان تعريفها دقيقاً ، فإنها تعرف دائماً على أنها انتاج شيء له خصائص يمكن أن تشاركه فيها أشياء أخرى • فالتجار الذى يصنع منضدة من هذه القطعة المعينة من الخشب دون غيرها يصنعها وفقاً للمقاييس ومواصفات محددة ، حتى إذا لم تشاركها فيها أية منضدة بالفعل ، إلا أنه ليس هناك من حيث المبدأ ما يحول دون مشاركة أية مناضد لها فى هذه المقاييس والمواصفات • والطبيب الذى يعالج مريضاً من ألم معين يحاول أن يجعل مريضه يشعر بحالة - ربما كثيراً ما سبق إحداثها لدى الآخرين - وأعنى بها حالة الابلال من أوجاع المرضى • وعلى هذا فلا يصح اعتبار « الفنان » الذى يسعى لإحداث انفعال معين فى جمهوره قد حاول إحداث انفعالات فردية ، بل هو قد قام بإحداث انفعالات من نوع معين ويتبع ذلك ألا تكون الوسائل المناسبة لتحقيق ذلك من الوسائل الفردية ، بل تكون وسائل ذات نوع معين • أقصد القول بأنها وسائل يمكن الاستعاضة عنها من حيث المبدأ بوسائل أخرى مشابهة • وكما يصر أى صانع يارع على القول بوجود « طريقة ضحيجة » على اللوام لأداء أية عملية ، أى على وجود « طريقة » يمكن اتباعها باعتبارها نمطاً عاماً تتوافق معه أية أفعال فردية مختلفة ، فمن ثم لكى يحدث العمل الفنى أثره السيكولوجى المقصود ، سواء أكان هذا الأثر سحراً أم مجرد ترفيه ، فإن كل ما يلزم هو أن يشبع نواحي معينة ، وأن يتسم بخصائص معينة • وبعبارة أخرى ، لا أن يكون هذا العمل ولا شيء آخر غيره ، بل أن يكون أى عمل من هذا النوع وليس من أى نوع آخر •

هذا يفسر معنى الخاصية العامة التى نسبها أرسطو وآخرون الى الفن • ولقد رأينا بالفعل أن أرسطو فى البوتيقا لم يسن بالفن بمعناه الحق ، بل عنى بالفن التمثيلى ، أو بفن تمثيلى من نوع محدد • فهو

لم يحلل الدراما الدينية التي سبقتها بمائة عام ، بل قام بتحليل الأدب الترفيهي الذي ظهر في القرن الرابع ، ووجد المقواعد التي تتبع في انشائه . فالغاية لم تكن غاية فردية ، بل كانت غاية عامة (وهي أحداث انفعال من نوع معين) . والموسائيل كانت عامة كذلك (فهي لم تقصد تصوير هذا الفعل المفرد فحسب بل قصبت تصوير فعل من نوع ما ، وبلغة أرسطو ذاته أنها لم تقصد تصوير ما فعله السيادس بالذات ، بل ما قد يفعله أي إنسان من نوع معين) . وعن حيث المبدأ تعد فكرة سير جوشيا وينولنز عن الطابع العام للفن ماثلة . فقد جعله مرتبطا بما أسماه Grand Style ، وعنى به الطراز الذي قصد به أحداث انفعالات من نوع معين . ولقد أصاب حقا . فانت إذا أردت إنتاج مثل نمطي لانفعال معين ، فلتتحقق ذلك ، ما عليك إلا أن تقدم لجمهورك صورة تمثل الملامح النمطية التي يتصف بها نوع الشيء الذي يحدث ذلك ، كان تظهر الملوك في صورتهم النمطية ، والجنود في صورتهم النمطية ، والنساء في المثل النمطي للأئونة ، وإن تصور الكوخ في صورته النمطية ، كما تصور أشجار البلوط في صورتها النمطية ، وهكذا دواليك .

والفن الحق باعتباره تعبيراً عن الانفعال ، لا يعنيه كل هذه الأمور . فلسان حال الفنان الحق بوصفه شخصا يتعرض لمشكلة التعبير عن انفعال معين هو الآتي : « انني أود أن أحصل على صورة واضحة لهذا الشيء » . فلن يعنيه إطلاقا الحصول على شيء آخر يتسم بالوضوح ، مهما تشابه هذا الشيء الذي يعنيه . فليس هناك شيء يصلح بديلا ، لأنه لا يرغب في الحصول على شيء من نوع معين ، بل يرغب شيئا معينا . وهذا يفسر السبب في اعتبار الناس الذين نظروا إلى الأدب على أنه ضرب من السيكلوجي وقالوا : « يا لبراعة هذا الكاتب في تصوير انفعالات النساء أو ساقى الأوتوبيسات أو المصابين بالشذوذ الجنسي ! » ، قد أخطأوا أساسا في فهم أي عمل فني حق التقوا به . وحكموا بطريقة قاطعة معسومة من الخطأ على ما ليس بفن على الإطلاق بأنه فن حق .

٤ - الانتقاه والانفعال الاستطائقي

أحيانا قد يحدث تساؤل عن امكان تقسيم الانفعالات الى انفعالات صالحة للتعبير عنها بوساطة الفنانين ، وانفعالات لا تصلح لذلك . فإذا كان ما تقصده بالفن ، الفن الحق ، وكان هذا الفن مساويا للتعبير ، فإن الاجابة الممكنة الوحيدة عن ذلك ، هي عدم امكان وجود مثل هذه التسمية

أذ أن كل ما يمكن التعبير عنه بعد صالفا للتعبير . وقد تكون هناك
بواحي قصية في بعض الحالات الخاصة تجعل من الرغوب فيه التعبير
عن بعض الانفعالات دون غيرها . على أن المقصود بالتعبير في هذه الحالة
هو التعبير جها . أي السماح لآخرين بالاستماع الى تعبير أي امرى
عن نفسه . ويرجع هذا الى استحالة تقرير صلاحية التعبير جها عن أي
انفعال معين لأي سبب من الأسباب إلا إذا أمكن المرء أن يسميه أولا .
وتحقيق هذا الوعي - كما رأينا - وظيف الصلة بالتعبير عنه .
فإذا كان معنى الفن هو التعبير عن الانفصال ، فمعنى ذلك وجوب
انصاف الفنان بالانحلال المطلق ، وتحت تمتعه بحرية مطلقة في الانصاح .
وهذه ليست قاعدة ، إنما هي أمر واقع . ولا تعني أنه من الأفضل أن
يكون الفنان مخلصا ، بل أنه لن يكون فنانا إلا إذا انصف بالانحلال .
فأي نوع من الانحلال أو أي تصنيف على التعبير عن انفعال دون آخر هو
أمر يتعارض مع الفن . لا من ناحية أنه يقضي على الانحلال الكامل
الذي يميز الفن الجيد من الفن الرديء ، بل من ناحية أنه يمثل عنية
نجي ، فيما بعد ذات طابع غير فني ، لا تتحقق إلا بعد أن يكون عمل
التعبير الحق قد اكتمل بالفعل . إذ لا يمكن لأي امرى أن يعرف أية
انفعالات شعر بها ، إلا إذا اكتمل العمل الفني . ولهذا السبب ، فإنه
لا يكون في وضع يسمح له بالانتقاء والاختيار وإظهار تفضيل لأي من
هذه الانفعالات .

هذه الاعتبارات تنمغن عن نتيجة معينة تخص ما يقال عن قسمة
الفنون الى فنون متمايزة . وهنا قسمتان شائعتان من هذه التقسيمات .
احدهما تبعا للمادة الوسيطة التي يصل بها الفنان ، أي الى تصوير
وشفي وموسيقى وما شابه ذلك . والقسمة الأخرى تبعا لنوع الانفعال
الذي عبر عنه ، أي الى مأساة وملهاة وما شابه ذلك . وسنمضي هنا بالكلام
عن القسمة الأخيرة . ولو كان الاختلاف بين المأساة والملهاة اختلافا بين
الانفعالات التي عبرت عنها كل منهما ، لا تيسر تمثل هذه الاختلافات في
ذهن الفنان عند بدء قيامه بعمله . ولو حدث هذا لعني معرفته أي انفعال
ينوي التعبير عنه قبل أن يكون قد عبر عنه . وهكذا يتضح عدم قدرة
أي فنان - ما دام فنانا حقا - على أن يقرر سلفا هل سيكتب ملهاة أو
مأساة أو هرلية أو ما شابه ذلك . فما دام فنانا حقا ، فإنه معرض لكتابة
أية واحدة منها على معرفة بكتابة الآخر . وهي الحقيقة التي سنخ
سقرأط وهو يؤمن بها قرابة الفجر لخواريه الفاضلين في مأساة

اجاتون (١) : من هذا يتضح أن لهذه الفوارق مجرد قائمة محددة للضباية . ومن المستطاع استخدامها استخلاصا صحيحا في أمرين :
 ١ - عندما يكمل العمل الفني ، يمكن تسميته *ex Post Facto* (تسليما بالأمر الواقع) مأساة أو ملهة أو ما شابه ذلك تبعا لطابع الانفعالات المعبر عنها أساسيا فيه . إلا أن التفرقة إذا فهمت بهذا المعنى لن يكون لها أهمية حقيقية . ٢ - في حالة كلامنا عن الفن التمثيلي ، يختلف الأمر تماما . ففي هذه الحالة يعرف الفنان (المزعوم) سلفا أي نوع من الانفعال يرغب في إثارته ، ويقوم بإنشاء أعمال تختلف أنواعها باختلاف أنواع التأثير المطلوبة . فعلى هذا ، في حالة الفن التمثيلي ، الأمر لا يقتصر على السماح بالفوارق من هذا النوع تسليما بالأمر الواقع *ex Post Facto* ، على أساس أن هذه الفوارق وسائل تصنيفية ، وإن كانت دخيلة على الأشياء في أصلها . بل هذه الفوارق موجودة من البداية باعتبارها عاملا مقروا للمخطط المزعوم للعمل الذي يقوم به الفنان

وتؤدي نفس هذه الاعتبارات إلى الإجابة عن السؤال الخاص بهل يوجد شيء يصح أن يطلق عليه اسم « الانفعال الاستطائقي » . فإذا قيل بوجود مثل هذا الانفعال مستقلا عن التعبير عنه في الفن ، وإن مهمة الفنانين هي التعبير عنه ، لوجب أن يكون ودنا على ذلك بأن مثل هذه النظرة هراء . فهي تعني القول : أولا - بأن للفنانين انفعالات مختلفة الأنواع ، من بينها هذه الانفعالات الاستطائية المتنايزة . وثانيا - أنهم ينتقلون هذه الانفعالات الاستطائية بقصد التعبير . ولو كان الحكم الأول صحيحا ، لوجب اعتبار الحكم الثاني باطلا . فإذا كان الفنانون لا يهتدون إلى ملهية انفعالاتهم إلا في معرض بحثهم عن وسيلة للتعبير عنها ، فمعنى هذا تمذر به قيامهم بالتعبير إلا بعد تقرير أي انفصال سيصرون عليه .

(١) انظر إلى محاضرة افلاطون لا Symposium الأدبية (٢٢٢ D . ولو أن أرسطو لم يمس قد أحسن الاجتماع لعرف أن سقراط قد فكر شيئا صحيحا ، أن كان قد أرجعه إلى علة خاطئة . فقد قيل عنه : أنه في مناقشاته قد ذكر : لا أن كاتب الألبسة كما هو كذلك هو كاتب ملهة أيضا بل أن *travestissement* هو كاتب ملهة كذلك . وأوضح أن ثمة أصرارا على تضمين كلمة *travestissement* . فإذا رجعتا إلى جانب هذا إلى منميه في الصنعة (الجمهورية - ٢٢٢ E ، ٢٢٤ A) للفن قال أرسطر عنه فيما بعد أنه يمثل تضادا بالقوة ، ويعني بذلك بأنها لا تمكن صاحبها من فعل نوع واحد من الأشياء فحسب . بل تمكنه من أداء هذا النوع وما يؤوله . فسيبين لنا أن ما افترضه سقراط كان للنظرية الكيفية في الفن ، التي استخلص منها النتيجة السابقة ذكرها

ومع هذا فببغنى آخر مختلف ، حقا هناك انفعال استيطيقي محدد . وكما رأينا يصحب أى انفعال لم يتم التعبير عنه شعور بالضيق . فإذا عبر عنه ، وأمکن خروجه للوعي من جراء ذلك ، لادى هذا الى ظهور هذا الانفعال نفسه مصحوبا بشعور جديد بالتفريج أو الارتياح دال على زوال هذا الضيق . وهو يشابه الشعور بالارتياح الذى يجيء فى أعقاب حل مشكلة فكرية أو سلوكية مرهقة . وبإمكاننا أن ندعوه - ان شئنا - للشعور الخاص بنجاحنا فى التعبير عن أنفسنا . وليس هناك ما يحول دون تسميته انفعالا استيطيقيا مميّزا . إلا أنه لا يصح اعتباره نوعا من الانفعال الذى له وجود سابق على التعبير عنه ، ويميّز بأنه عندما يراد التعبير عنه ، يكون هذا التعبير فنيا . انه نوع من التلوين الانفعالي الذى يصحب التعبير عن أى انفعال كان .

• - الفنان والانسان العادى

تكلمت عن « الفنان » فى هذا الفصل ، وكان الفنانين أشخاص من نوع خاص ، بينهم وبين الأشخاص العاديين الذين يتألف منهم جمهورهم اختلاف ما ، اما من جهة مواهبهم العقلية ، أو على الأقل من ناحية الطريقة التى يستخلصون بها مواهبهم . ولكن فصل الفنانين عن الأشخاص العاديين أمر قد ترتب على تصور أن الفن صنعة ، اذ لا استطاع التوفيق بينه وبين تصور الفن تعبيراً . ولو كان الفن صنعة لكانت هذه النتيجة متوقعة كأي طبيعي . فان أية صنعة تعد نوعا من المهارة فى التخصص ، بحيث استطاع تمييز الحاصلين على هذه المهارة من بين سائر البشر . ولو كان المقصود بالفن هو المهارة فى الترفيه عن الناس ، أو إثارة انفعالاتهم بوجه عام ، لانسى كل من المرفهين والمرفه عنهم الى فئتين مختلفتين ، بينهما اختلاف من حيث صلتيهما الايجابية والسلبية على التوالي بصناعة إثارة انفعالات محددة . وسوف يتوقف هذا الاختلاف على اعتبار الفنان موهوبا بالظفرة ، أو اعتبار موهبته مكتسبة . فاما أن يرجع هذا الاختلاف الى اتصاف الفنان بوهبة عقلية خاصة يتميز بها ، سميت « عبقرية » فى النظريات التى تصنف بهذا الطابع ، أو الى تنوع من نوع خاص .

وفى حالة عدم اعتبار الفن نوعا من الصنعة واعتباره تعبيراً عن الانفعال ، فان مثل هذه التفرقة النوعية بين الفنانين وجمهور المتذوقين لا وجود لها . فلا يصح القول بوجود جمهور متذوقين للفنان الا فى حالة استماع الناس اليه وهو يعبر عن نفسه وفهمهم لا يسمعون منه . على أنه اذا أفصح شخص ما عن شيء على سبيل التعبير عما يجول فى ذهنه ،

واستمع آخر اليه وفهمه ، لكان معنى هذا أن لدى المستمع نفس الشيء في ذهنه . ومسألة هل كان المستمع على علم بهذا الشيء في حالة عدم إفصاح الأول عنه ، ليس ثمة ما يدعو الى إثارتها هنا . ومع هذا فلقد تمت الإجابة . إذ أن ما سبق قوله صحيح تماما . فلو قال أحد من الناس ان « ضعف الاثنين هو أربعة » وسمعه أحد العاجزين عن القيام بأبسط العمليات الحسابية لفهم هو وحده نفسه ، ولما فهمه المستمع . ولن يستطيع المستمع فهمه الا اذا أمكنه إضافة اثنين الى اثنين في ذهنه . ومسألة هل كان بقدرته القيام بذلك قبل استماعه الى المتكلم ليست أمرا ذا بال . وما ذكر هنا عن التعبير عن الأفكار يصح كذلك في حالة التعبير عن الانفعال . فلو عبر الشاعر على سبيل المثال عن نوع معين من الخوف لكان المستمعون الوحيدون الذين يستطيعون فهمه هم أولئك القادرون على تجربة هذا النوع من الخوف . وعلى هذا فاذا قرأ أحد قصيدة من الشعر وفهمها لما كان معنى ذلك مجرد فهمه تعبير الشاعر عن شيء يخصه ، أى انفعالات الشاعر . انما ما يحدث هو تعبيره عن انفعالات خاصة به في كلمات الشاعر ، التي أصبحت نتيجة لذلك كلماته . وكما ذكر كولريديج : ان ما يعرفنا بأن انسانا ما شاعر هو أنه يجعلنا شعراء . فنحن نعرف أنه يعبر عن انفعالاته اعتمادا على حقيقة أنه قد هكنا من التعبير عن انفعالاتنا .

وهكذا ، فان كان الفن هو عملية التعبير عن الانفعالات ، فان القارئ فنان وكذلك الكاتب . فليس هناك اختلاف في النوع بين الفنان وجيهور المتفوقين . ولا يعنى هذا عدم وجود فوارق اطلاقا . فنحنما كتب بوب بأن مهمة الشاعر هي الإفصاح « عما شعر به الجميع ولم يعبروا عنه بمثل هذه البراعة » ، فقد يمكننا تفسير كلماته وكأنها تعنى — بفض النظر عن وعى بوب بهذا المعنى عندما كتب أو عدم وعيه — بأن مرجع اختلاف الشاعر عن جيهوره هو أنه برغم أن الاثنين يعلنان نفس الشيء تماما (أى التعبير عن هذه الانفعالات المميزة باستخدام هذه الكلمات المميزة) فان الشاعر انسان قادر على حل مشكلة التعبير لنفسه . بينما جيهور المتفوقين لا يستطيعون التعبير الا اذا هداهم الشاعر الى ذلك . فالشاعر ليس متفردا لا في توفر هذا الانفعال لديه ، ولا في قدرته على التعبير عنه . أنه يتفرد في قدرته على المبادرة بالتعبير عما يشعر به الجميع ، وما يستطيعون جميعا التعبير عنه .

٦ - لينة البرج العاجي

لقد سنحت لي الفرصة بالفعل لنقد ما يقال عن قدرة الفنانين على تأليف - أو أن واجبهم يحتم عليهم تأليف - طاقة أو فئة خاصة تتميز بمصرية أو دراية خاصة ، تجعلها متميزة عن باقي المجتمع . وهذا الرأي - كما رأينا - هو ثمرة عابرة للنظرية التقنية في الفن . ومن المستطاع الآن تعزيز هذا النقد بالقول بأن أي انفصال من هذا النوع ليس فقط غير ضروري بل سيلحق ضرراً بالغاً بمهمة الفنان الحقيقية . ولو كان المراد هو تعبير الفنانين بالفعل « عما يشعر به الجميع » ، لكان معنى هذا هو وجوب مشاركتهم للآخرين في انفعالاتهم . فمن الواجب أن تكون تجاربهم - أو الاتجاه الذي يعمرون به عن الحياة - من نفس نوع تجارب الأشخاص الذين يأملون العثور على جمهور متذوقين من بينهم . ولو افترضنا من أنفسهم زمرة خاصة ، لكان معنى هذا أن تصبح الانفعالات التي يعبرون عنها هي انفعالات هذه الزمرة . وسوف تكون عاقبة ذلك هي اقتضار فهم عملهم على زملائهم الفنانين . وهذا في الواقع هو ما حدث إلى حد كبير خلال القرن التاسع عشر عندما بلغ انعزال الفنانين عن باقي البشر ذروته .

ولو كان الفن بالفعل صنعة أو حرفة مثل الطب أو الحرب لعادت هذه العزلة بالخير . إذ أن كفاءة الصنعة لن تزداد إلا إذا تولى أمرها جماعة وقفت جهداً لخدمة مصالح الجميع ، واتخذت طابع التخصص ، وقامت بتخطيط جوانب حياتها كافة بعد أن أدخلت في حسابها كل شرائط تلك الخدمة المطلوبة منها . وبالنظر إلى أن الفن ليس صنعة بل تعبيراً عن انفعالات ، لذا كان التأثير مضاداً لذلك . وعلى سبيل المثال ، لقد مر عهد على الروائيين كانوا لا يشعرون فيه بالراحة إلا إذا كتبوا قصصاً عن حياة القصصيين ، كانت أحداثها لا تصادف سوى الألف في قلوب القصصيين الآخرين . وتجلت هذه الظاهرة الشبيهة بالحلقة المفرغة بوضوح أكثر عند بعض الكتاب لأوروبيين من أمثال أناتول فرانس أو دالورنزو اللذين كثيراً ما بدت موضوعاتهما مقتصرة على أحداث زمرة منجزلة من المفكرين . وبنا أصبحت الحياة المشتركة التي تحياها هذه الجماعة الفنية نوعاً من البرج العاجي ، المسجونون فيه لا يقدرون على التفكير أو الكلام إلا عن أنفسهم ، كما يقتصرون فيه على استيعاب بعضهم إلى بعض .

وبعد انتقال هذه الحالة إلى جو إنجلترا ، الأكثر تشبيهاً بالفردية ، اختلفت النتيجة . فبدلاً من وجود زمرة واحدة من الفنانين (وإن كانت

منقسمة بغير شك على نفسها) الذين يعيشون جميعا في نفس البرج العاجي ، ظهرت نزعة عند كل فنان الى انشاء برج عاجي خاص به لكي يحيا - كما يمكن القول - لا في عالم من ابتكاره في عزلة عن العالم العادي الذي يحيا فيه الآخرون ، بل كذلك عن العوالم المتداخلة التي انشأها الفنانون الآخرون - وهكذا نجد جون جونز Burne Jones يحيا في عالم من الضوء الأخضر والفتيات الجمقات ، كما قال صيحي في تصويره . كما نجد اللورد لايتون Leighton يحيا في عالم هليين من زفره . ولم ينقذ Yeats من عالمه الزايق - عالم شيايو يسحره الكلي - إلا بصوت الحياة العملية ، الذي أرغمه على الخروج الى الهواء الطلق الذي يمثل الحياة الكلية الحق ، وجعله شاعرا عظيما .

في هذه الأبراج العاجية يضرب الفن بالوعن . والسبب ليس ضعف الفهم . فمن السهل أن يولد الانسان في حدود جماعة منحورة ومتخصصة مثل اية زمرة فنية في القرن التاسع عشر ، وأن ينشأ وترعرع في حضانتها ، وأن يفكر على طريقتها ويشعر بشاعرها ، لأن تجربته لم تكن على أي شيء آخر . ومثل هذا الانسان عندما يعبر عن هذه الانفعالات ، سوف يكون قد عبر بحق عن تجربته . والتجربة التي يعبر عنها الشاعر سواء اكانت محصورة أم رحبة شيء ، وقيمتها الفنية شيء آخر . نجيز اوستن التي نشأت وترعرعت في جو القرية وثرثرتها قد استطاعت انشاء فن عظيم من الانفعالات التي تتولد في هذا الجو . على أن أي شخص قد انزل في نطاق زمرة محصورة من الناس ، ستتوافر له تجربة تضم انفعالات العالم الأكبر الذي نشأ وترعرع فيه ، بالإضافة الى انفعالات الجماعة الصغيرة التي أثر الانضمام اليه . فاذا قرر الاقتصاد على التعبير عن الانفعالات الجارية في نطاق هذه الجماعة الصغيرة ، فمعنى ذلك أنه قد اختار جزءا معيناً من انفعالاته للتعبير عنه . والسبب الذي يفسر لماذا يتحتم البعث فن ودي نتيجة لذلك هو كما سبق أن قلنا ، أن مثل هذا الانتقاء لا يمكن القيام به الا اذا عرف الشخص القائم بالانتقاء بالفعل ماهية انفعالاته . وبمعنى آخر أن يكون قد عبر عنها بالفعل . فهو سيقضي باعتبارها منتسبا الى زمرة الفنية عمله الحق بوصفه فنانا . وهكذا لا يحتفل أن تزيد قيمة أدب البرج العاجي عن القيمة الترفيهية التي تساعد سجناء هذا البرج - سواء حدث هذا بسبب سوء طالعهم أم بسبب حظهم - على قضاء أوقات فراغهم دون أن يقتلهم الملل أو الجنون الى العالم الذي تركوه خلفهم . فضلا عن ذلك ، فهناك قيمة سحرية ترجع الى أنهم سبقتمون أنفسهم كما سبقتم بعضهم البعض ، بأن السجن فيه مثل هذا المكان . ومع مثل هؤلاء الصغار ، امتياز كبير . اما القيمة الفنية ، فهذه

وأخيراً ، فينبغي عدم الخلط بين التعبير عن الانفعال وبين ما يصح تسميته انعكاس الانفعال ، أى اظهار أعراض منه . وإذا قيل : ان الفنان بالمعنى الحق لهذه الكلمة هو الشخص الذى يعبر عن انفعالاته ، فان هذا لا يعنى أنه اذا أحس بالخوف بهت لونه وتلعثم ، وإذا غضب احمر لونه وزمجر ، وهكذا دواليك . وهذه الأشياء تسمى تعبيرات ولا ريب . غير أنه كما فرقنا بين المعانى الصحيحة وغير الصحيحة لكلمة « فن » ، فعلينا كذلك أن نفرق بين المعانى الصحيحة وغير الصحيحة لكلمة « تعبير » . وفى سياق الكلام عن الفن سيظهر أن ادراك « التعبير » على هذا الوجه هو ادراك غير صحيح . وأبرز علامة يتميز بها التعبير الحق هي الصفة أو الوضوح . ووفقاً لذلك يصبح الشخص الذى يعبر عن أى شئ على وعى بما يعبر عنه ، كما أنه ييسر للآخرين الوعى به كما يلد له وكما يبدو لهم . فشحوب اللون والتلعثم ظاهرتان طبيعيتان من مصاحبات الخوف ، إلا أن هذا لا يعنى أن يصر الشخص الذى يشحب لونه ويتلعثم - الى جانب احساسه بالخوف - الخاصية الدقيقة لانفعاله . إذ سيخفى هذا الأمر عنه . ومثله فى ذلك - لو كان فى الامكان حدوث ذلك - مثل من يشعر بالخوف ولا يظهر أعراض هذا الخوف .

والخلط بين هذين المعنيين لكلمة « تعبير » قد يؤدي بسهولة الى أحكام نقدية زائفة ، ومن ثم الى نظرية استنطيقية زائفة . وقد يظن أحياناً أن من مزايا أية مثلة عندما تمثل مشهلاً مؤثراً أن تكون قادرة على الاجادة الى حد أنها تستطيع البكاء بلسوع حقيقية . وقد يكون لهذا الرأى أساس ما لو لم يكن التشيل فناً ، بل كان صنعة . ولو كانت غاية المثلة عندما قامت بمثل هذا العرض هي اشعار مستمعها بالحزن . وحتى لو كان الأمر كذلك ، فان هذه النتيجة لن تحدث الا اذا صبح تملذ أحداث اسى فى نفوس المستمعين بغير قيام القائم بالأداء بعرض أعراض من الحزن على الجمهور . وما من شك فى أن الكثيرين يظنون أن هذا هو عمل الممثل . ولكن اذا كان عمل الفنان ليس الترفيه ، وانما هو الفن . ولم يكن ما يرمى اليه هو أحداث تأثير سبق تصويره فى مشاعر جمهوره ، بل الاعتماد على مجموعة من التعبيرات أو اللغة المؤلفة من كلمات من ناحية ، ومن إيمانات من ناحية أخرى ، فى امطة اللثام عن انفعالاته ، أى الكشف عن انفعالات منطقية فى ذاته لم يكن على دراية بها . وهو عندما منح لجمهوره بمشاهدة هذه الانفعالات ، فإنه قد مكثهم من القيام بكشف مسائل لما فى نفوسهم . فى هذه الحالة لن تكون قدرة المثلة على

فالكلام ينمّوع حقيقة في التي جعلت منها ممتلئة بآراءه ، انما هي قدرتها على ايفاض ما تعتبه اللغز لتفسنها ولستمعها .

وهذا الكلام ينطبق على كل نوع من أنواع الفن . والفنان لا يولول ولا يعتمد على المصباح على الإطلاق . ومن يكتب أو يرسم أو يقوم بأي شيء من هذا القبيل للتنفيس عن مشاعره مستطعمها المواد التقليدية في الفن وسائل لمرض آثار من مشاعره ، قد يكون جديرا بالثناء عليه لمهارته في عرض ذاته ، الا أن هذه الأشياء تحرمه على الفور من لقب الفنان . والأعمال الاستعراضية لها فوائدها . فهي تصلح لغاية الترفيه ، أو قد تكون لها فائدة في السحر . ومن بين الأمثلة التي تمثل هذه الطائفة الأخيرة ، المحاولات التي قسام بها بعض الشبان الذين لا قوا العذاب في الحرب ، وتأثرت بها أجسامهم وعقولهم فعرفوا من جراء ذلك ما الحرب ، فثأروا وأفصحوا عن غضبهم في أبيات من الشعر قاموا بنشرها بقصد التأثير في الآخرين وحثهم على الخلاص من الحرب . الا أن هذه الأبيات لا تنتمي الى الشعر اطلاقا .

وأفسد توماس هاردي كل شيء في نهاية قصة مؤثرة جيدة ، عبر فيها ببراعة عن أحزانه وغضبه لما تلحقه الماطية القطة بالبرامة الوديسة المطمئنة ، عندما وجه اتهامه في آخر فقرة مما كتب الى « رب الخالدين » *President of immortals* . والنفقة تبدو زائفة ، لا لأنها تدل على الكفر (اذ هي لن تؤثر في أي تقوى حقة) بل لأنها مجرد عجب . فان الحجج التي تساق لتبرير الاعتراض على وجود الله - أو كل ما هو معروف منها - قد أصبحت كاملة بالفعل ، بحيث لا تضيف هذه الفقرة الأخيرة التي وردت في نهاية الكتاب شيئا إليها . وكل ما أحدثته هذه الفقرة هو الفساد أثر القضية المعروضة بتحريف أثر من آثار الانفعالات التي عبر عنها الكتاب كله بالفعل ، وكان محكمة من المحاكم قد بصقت في وجه المتهم بعد نهاية كلامه .

والخطأ ذاته شائع عند بيتهوفن . ولقد توطد عنده ، بفكر شك ، بسبب إصابته بالصمم . الا أن سببه لا يرجع الى صمته بل الى ميل وزعة الى المصباح . وظهر ذلك في الطريقة التي تصرخ بها الموسيقي وتولول . بدلاً من أن تترنم بالإنشاد ، كما هو الحال في الجزء السوبرانو من القداس الحافل في رى كبير *Missa Solemnis* . أو في مخطط غاتجة سوناتاته الهامز كلافير . ومن المؤكدة أن بيتهوفن قد أدرك هذه العيب وحاول إصلاحه . والا لا لمضى أكبر جانب من ألحان غمنوات حياته فن

تأليف الرباعيات الوترية التي لا تكاد - كما يمكن القول - تتضمن أي أثر مادي يدل على الصراخ والمويل . ومع هذا فحتى في هذه الرباعيات لم ينس بيتهوفن المجوز أن يتخايل في فقرات معينة من الفوجـة جروسه .

هذا لا يعني بالطبع القول بأنه ليس من حق كاتب الدراما بمظهر شخصيته تعسفه على المصحيح . فمثلا هناك عجيـج هائل ظهر في نهاية Ascent of F 6 (*) ، قد اقتدى بالمصحيح عند شكسبير (٦) ، وكان القصد منه هو التعبير عن الاستهزاء . في هذه الأحوال المؤلف ليس هو الذي يحدث المصحيح بل شخصية المختلة التي صورها . والانفعال الذي عبر عنه المؤلف هو الانفصال الذي تأمل يوساطته هذه الشخصية ، أو بالأحرى الانفعال الذي يمثل شعوره تجاه هذا الجانب الخفي والمنبؤ من ذاته ، والذي يناظر هذه الشخصية .

(*) مسرحية ألفها « اوين » بالاشتراك مع ليشروود سنة ١٩٣٦ .
(١) الأحوال التي تحدث فيها شعور شكسبير عجيـجا هي : (٢) في حالة الشخص الذي لا شيء يملكه . مثل الشخصيات التي أظهرها في هنري الخامس للكشافة إلى رعبات العوام .
(٢) منتصا براد يظهر شخصية تكون موضع ازدراء كل شخصية يصطوبل في رواية المصنف ، أو (٣) عندما هذه الشخصية صراخا . كما حدث في مشهد طمسك من القوية .

الفصل التاسع

الفن بمعناه الحق

ثانيا - باعتباره خيالا

١ - المشكلة بعد تحديدها

السؤال التالي في المنهج الذى وضع فى بداية الفصل السابق قد نحدد على الوجه الآتى : ما العمل الفنى ، ومع التسليم بوجود شىء فى الفن الحق (لا فى الفن وحده الذى يدعى باطلا بذلك) تنطبق عليه كلمة فنى ، ومع التسليم بأن هذا الشئ لن يكون شيئا مصنوعا ، لأن الفن ليس صنعة ؟ انه شئ قد أنجزه الفنان ، الا أنه لم ينتج نتيجة لتحويل خامة معلومة أو نتيجة لتنفيذ خطة سبق تصورها . فما هذا النوع من الفعل ؟ .

هنا مسألتان سوف نحسن صنعا اذا بحثناهما على انفراد ، برغم توثق الصلة بينهما . والأفضل لنا أن نبدأ بالفنان ، وأن نطرح السؤال الثانى فى البداية . ولهذا السبب سأبدأ بالسؤال الآتى : ما طبيعة هذا الفعل الفنى لا يمد فلا تقنيا ، أو اذا أردنا استخدام كلمة واحدة ليس صناعية *Fabrication* ؟ . ومن المهم ألا يسه فهم السؤال . وفى الفصل السابق عندما سألنا عن ماهية التمييز أخير الى أن الكاتب لن يحاول إقامة براهين وحجج بقصد اقناع القارى ، كما أنه لم يقصد تقديم معلومات اليه . وانما المقصود هو تذكركه بما يعرفه بالفعل ، (لو كان شخصا ذا تجربة كافية فى هذا الموضوع تؤهله لقراءة كتب من هذا النوع) . وفى هذا الجزء من الكتاب لا ننشد تقرير نظريات ، كقولك .

لأننا نرغم إلى مجرد سرد وقائع • والوقائع التي نبحث عنها ليست وقائع خفية ، إنها وقائع معروفة تماما للقارى • ويستطاع ايضاح النظام الذي تنتمي اليه هذه الوقائع بالقول بأنه يمثل السبيل التي تتبعها عادة نحن المعنيين بالفن عندما نفكر فيه • كما أنه يمثل السبيل التي نمبر بوساطتها عن أفكارنا عادة في الحديث العادى •

ولزيادة الايضاح سوف أبين السبيل الذى لا يؤدي الى أية اجابة عن سؤالنا • وكثيرون من الذين تساءلوا « عما هو الفعل الذى يتميز به الفنان والذى لا يمد صناعة » قد اهتموا الى اجابة مماثلة لما على : « واضح ان هذا الفعل غير التقنى ليس فعلا عشوائيا ، لأن الأعمال الفنية لا يمكن انتاجها عفوا (١) • فينبغى ان تخضع هذه الأعمال لفعل توجيهى ما • وإذا لم يعتمد هذا التوجيه على مهارة الفنان ، فانه لا يمكن ان يعتمد على منطقته أو ارادته أو وعيه • فمن ثم ينبغى ان يكون شيئا آخر • فاما ان يكون قوة موجهة خارج الفنان • وفى هذه الحالة يمكننا ان نسميه بالالهام ، أو شيئا يداخله وان كان مختلفا عن ارادته وغيرها من الأشياء • أى ان هذا الشيء اما ان يكون جسده • وفى هذه الحالة يكون انتاج العمل الفنى فسيولوجيا أساسيا ، أو قد يكون شيئا عقليا ، وان كان لا شعوريا وفى هذه الحالة تكون القوة المنتجة هي العقل اللا شعورى للفنان » •

ولقد بنيت عدة نظريات وقوة فى الفن اعتمادا على هذه الأسس • وأول صور منها هي التي ذكرت ان ما يوجه الفعل الفنى هو كائن الهى - أو كائن روحى على الأقل - يعبر عن ذاته فى هذا الفعل • وهذه النظريات لم تعد شائعة الآن ، الا ان هذا لن يدعونا الى رفض الالتفات

(١) ان من لمحت عنهم هم العقلاء • ومن بين هؤلاء الآخرين من أنكر هذه القضية ، وأشار الى ان الفرد اذا لعب على الآلة الكاتبة عدة كافية ، وخطب المصانع بطريقة عشوائية ، فان هناك احتمالا محسوبا بأنه فى مدى فترة معينة قد ينتج - اعتمادا على المصادفة وحدها - نصوص شكيبيير كاملة • وفى قازية ليس عنده قره يفطه ، يستطيع ان يرفه من نفسه بخصاب اللغة التي يستغرقها تحقق هذا الاحتمال ليتمكن من ابراجية عليه ، ووجه الطرافة فى هذه الفكرة هي ما يتكشف عنها عن عقلية من يساوى بين « أعمال » شكيبيير ، ومجموعة الحروف المطبوعة فى صفحات كتاب والتي يتألف منها هذا العنوان ، ومن يذهب به الفكر - ان أمكن نسبة الى تفكير اليه على الاطلاق - الى ان أى عالم ترى سيظهر بعد عشرة آلاف سنة ويقرأ على نص كامل لشكيبيير فى رمال مصر ولكنه لا يستطيع قراءة أية كلمة انجليزية ، سيحكم من الاحاطة بمؤلفات شكيبيير فى الشعر والدراما •

اليها • فهي على الأقل تناسب الوقائع أفضل من أغلب نظريات الفن الشائعة اليوم • أما الصورة البديلة للثانية ، فهي القائلة : بأنهما يوجه عمل الفنان هو قوى - برغم كونها جزءا منه أو هي جزء من روحه بوجه خاص - فانها ليست ارادية أو واعية • إذ هي تعمل في المناطق السفلى الخافية من روحه بحيث لا تشعر بها المناطق العليا من هذه الروح أو تسمح بظهورها • وهذه النظرية شائعة للغاية لا بين الفنانين ، بل بين علماء الفن وأتباعهم العديدين الذين يتبعون النظرية ويشقون بها ثقة جمة ، ويبدو أنهم يعتقدون انها قد نجحت في حل (١) مشكلة الفن في آخر المطاف • وثالث نظرية بديلة ، كانت سائدة لدى الفسيولوجيين السيكولوجيين في القرن الماضي • ومازال جرائت التي افضل ممثل لها •

وتوجيه نقد الى هذه النظريات مضيق للوقت • وما يهمنا بشأنها ليس صلاحيتها أو عدم صلاحيتها باعتبارها أمثلة للبحث النظري ، بل هو حل تعدد المشكلة التي قصصت حلها من المشكلات التي تتطلب أي بحث نظري لحلها • فالشخص الذي لا يستطيع العثور على نظارته على المنضدة ، قد يخترع جملة نظريات لتفسير أسباب اختفاء نظارته • فمثلا ربما تكون هذه النظارة قد تبخرت بفعل انه خسر لمحة من ارهاق نفسه في العمل ، أو بفعل شيطان يضمر له السوء بقصد تعطيل دراساته ، أو بواسطة ماهاثيا (أحد المروحاتيين الهنود) من جيرانه لاقتناعه بإمكان فعل مثل هذه الأشياء ولعله قد تخلص منها بنفسه لا شعوريا ، لأنها تذكره لا شعوريا بطبيب العين الذي يعالجه ، الذي يذكره لا شعوريا بوالده ، الذي يكره كرها لا شعوريا • أو قد يكون قد دفعها من فوق المنضدة أثناء تحريكه لأي كتاب • على أن كل هذه النظريات برغم ما فيها من براعة ونسج ، سوف تكون سابقة لأوانها لو كانت النظارة مازالت موضوعة على أنفه •

(١) يكاد مستر روبرت جريس صاحب كتاب Poetic Unreason (١٩٢٥) أن يعد الكاتب الوحيد أو الفنان الوحيد في إنجلترا الذي ألهم على مناصفة السيكولوجيين ويوجه عام • فإن أولي ما يمثل حكم الأنبياء على مؤلفات أبقراط هذه النظرية هو ما قاله عنهم مكتوب ريتشاردس I. A. Richards : « إذا اعتدنا في حكمنا على ما نقره لفرده عن ليو تانزير والمفتي • أو ما نشره يونج عن جوته (في كتاب The Psychology of the Unconscious من ٢٠٠) لصح اعتبار المثلثين النفسيين عاجزين بصورة ملحوظة عن الاشتغال بمهمة الله » انظر كتاب Principles of Literary Criticism الطبعة الخامسة سنة ١٩٦٤ - ص ٢٩ - ٣٠ »

والنظريات التي تمنح تفسير طريقة إنشاء الأجنال الفعيلة اعتقادا على فروض مماثلة لهذه الفروض قد يبيته على تفكر أن البطلنة ليست فوق للنضبة ، وتناسيت حقيقة وجودها فوق الأنف ، والذين يعرضون على هذه النظريات لا يرحقون أنفسهم بالتساؤل : هل نحن فهم الواقع على علم بنوع من الأفعال التي تحقق نتائج والتي تخضع لارادة الفاعل وتوجيهه ، والتي لا تتميز بأية صفة من صفات الصنعة ؟ ولو أنهم سألوا هذا السؤال لكان الرد عليه بالتاكيد بالإيجاب - فنحن نألف تماما الأعمال من هذا النوع ، والاسم الذي نعتدنا إطلاقه عليها هو « الخلق » .

٢ - المصنع والخلق

قبل أن نسأل عما هي بوجه عام المواضع التي تستخدم فيها هذه الكلمة ، علينا توقع اعتراض بعينه الاحتياط على استخدام الكلمة نفسها . ولا جدال في أن القراء الذين يمانون من مرض الخوف من كل شيء متصل بالوحي الالهية سوف يشعرون بالنضبة من جراء ذلك . فهم يعرفون أن اللاهوتيين يستخدمون هذه الكلمة في وصف الصلة بين الله والعالم ، ولهذا السبب سيضم ضحايا هذا المرض رائحة هذه الصلة كلمة استمعوا الى أي نطق بها ، وسيعتقدون أنه من المغاير ألا يبي ذكرا على شفاههم والا نخدش آذانهم . وسوف تتوارد على أطراف السمتهم من جراء ذلك كل الاحتجاجات المألوفة التي توجه الى أية غيبة استيطيقية ترفع مهمة الفن الى مستوى شيء الهى ، وتجعل الفنان مماثلا لاله . فلملم يوما من الأيام بعد تأمل في منهج الفاسيوس يتسبون بشجاعة تجعلهم يقصون أى عالم ريفي يستخدم المعد ثلاثة . وفي نفس الوقت سيتذكر القراء الذين يرغبون في فهم الكلمات بهذا من توجيهها « أن كلمة « خلق » تستخدم على الدوام في سياقات لا يفر منها اللاهوتيون ، ولا يشعرون بسببها بأية توبة من نوبات *odium theologicum* . فإذا قال شخص في المحكمة بأن سكيرا قد أحدث ضجة (خلق *Create* بالانجليزية) ، أو أن ناديا للرقص قد أحدث (خلق بالانجليزية) قلنا ، ولماذا إذا ذكر بأنه فلان أم فلانة خلق البحرية الانجليزية أو الحكومة الفلسطينية ، وإذا ذكرت الصحف أن الدبلوماسية السرية تخلف جوا من الرعب النووي ، أي إذا قال رئيس مجلس إدارة شركة أن زيادة الاستثمار بالإعلان ستخلق زيادة في طلب ما تنتجه الشركة - فلن يتوقع أحد أن يجب قرء في آخر القاعة مهتدا بالانسحاب إذا لم تحلف هذه الكلمة . ولو فعل ذلك لاقى به الخصم في الخارج بسبب احداثه (خلقه) ضجة .

وخلق الشيء يعني انتظامه لا بطريقة خفية ولكن مع ذلك يوعى واختياراً . وهم الأصل معنى كلمة créer - (يولد) generate أو ينجب ذرية . وما زالت كلمة Procreate مشتقة منها (ينجب) تستخدم بهذا المعنى . ويطلق الإنجاب كلمة Criature على الطفل . وفعل الإنجاب Procreation فعل اختياري ، القائلون به مسئولون عن فعلهم ، على أنه لا يؤدي اعتقاداً على أي نوع متخصص من المهارة . ولا يلزم أن يتحقق - كما هو الحال في الزواج الملكي - باعتباره وسيلة لتحقيق غاية سبق تحديدها . ولا يلزم فعله (كما حدث في حالة زواج والد مفسر تربسترام شاندي في قصة ستيرلنغ) وفقاً لأية خطة سبق تحديدها . فلا يمكن تحققه (منها قال أرسطو) بوساطة فرض شكل مستحدث على مادة موجودة من قبل . وهذا هو ما نعنيه عندما نتكلم عن (خلق) ضجة أو (خلق) مذهب مسيحي . فمن يفعل هذه الأشياء يتصرف باختياره ، كما أنه مسئول عما يفعل . غير أنه لا يلزم اتجاه فعله إلى تحقيق أية غاية بعيدة ، كما لا يلزم اتباعه خطة سبق تصورها . ومن المؤكد كذلك أنه لا يقوم بتحويل شكل أي شيء يصبح تسهيته بالخامة . وهي نفس الفكرة التي اعتمد عليها المسيحيون وأنكرها الأفلاطونيون الجدد في كلامهم عن خلق الله للعالم .

ولما كان هذا هو المعنى الراشح للكلمة ، فلماذا ينبغي أنه يكون من الواضح أنه عند القول بأن الفنان يعمل قصيدة أو رواية أو لوحة أو مقطوعة موسيقية ، فإن الشيء الذي يخطت والذي أشرنا إليه هو ما أسميناه بالخلق . وهذه الأشياء - كما سبق أن عرفنا - باعتبارها أعمالاً فنية حقة ، لم يتم عملها بوصفها وسيلة لتحقيق غاية . فهي لم تعمل وفقاً لأية خطة سبق تصورها ، كما أنها لم تعمل بوساطة فرض شكل جديد على أية مادة معطاة . بل هي قد تحققت بقصد وبعد شعور بالمسؤولية بوساطة آتاس يعرفون ما يفعلون حتى وإن لم يعرفوا سلفاً ما سيقتضي عن فعلتهم .

والخلق الذي يتنبه للاهوتيون إلى أنه يتميز من اللاهية وحيدة فخصب . ويفترض أحياناً أن وجه تميز فعل الخلق الذي يقال أن الله أتيه عنه خلق العالم هو أن الله - كما يقال - قد خلق العالم من عدم . هذا يعني عدم وجود أية مادة سابقة قام الله بخلق شكل جديد عليها . ولكن هنا الكلام يدل على الاضطراب في التفكير . يقال خلق كما يدل معناه هو تطلق من عدم . ووجه التميز الذي يجب أن يقال هو أنه في حالة فعله لم يصب هناك أية ضرورة من أي نوع . وعدم وجوده عند الضرورة

لا يعنى علم وجود المادة المراد تحويلها فحسب ، بل ليست ثمة أية ضرورة من أى نوع كان . ومثل هذا الكلام لا ينطبق على « خلق » الطفل أو القلق أو العمل الفنى . فلكي يخلق الطفل ينبغى توفر عالم كامل من المادة العضوية واللاعضوية . لا لأن الوالدين يصنعان الطفل من هذه المادة ، إنما لأن الطفل لا يمكن أن يظهر فى عالم الوجود - كما حدث بالفعل بالنسبة لوالديه - إلا فى مثل هذا العالم ، ولخلق أى قلق ينبغى وجود أشخاص يستطيعون إقلاقهم . والشخص الذى يخلق القلق ينبغى أن يتصف فعله بطابع معين ، بحيث إذا تعدل فى صورة أو أخرى أدى هذا إلى حدوث الإقلاق . ولكي يتم خلق العمل الفنى ، يجب توفر انفعالات معينة لم يتم التعبير عنها عند الفنان الذى يتوقع الخلق - تبعا لما رأينا فى الفصل السابق - كما ينبغى أن تتوافر لديه كذلك السبل الضرورية للتعبير عن هذه الانفعالات . وواضح أنه فى حالة الأحوال التى يتحقق فيها الخلق بواسطة كائنات متناهية من الواجب أن تكون هذه الكائنات - بسبب كونها متناهية - أولا فى ظروف تسمح لها بالخلق . وبالنظر إلى أن الله يتصور كائنا لا متناهيا ، فإن الخلق الذى ينسب إليه يتصور شيئا ليس بحاجة إلى مثل هذه الشروط .

من هذا يتضح أننى عندما وصفت صلة الفنان بأعماله الفنية بأنها صلة خالق لها ، لم أكن أسعى لتبرير اعتقاد غير النابهن الذين قد يظنون أننى قد رفعت مهمة الفن إلى مرتبة شيء الهى (سواء امتنعوا فكرتى أو سخطوا عليها) أو أننى قد جعلت الفنان نوعا من الإله .

٣ - الخلق والخيال

علينا الآن أن نتقل بعد ذلك إلى تفرقة أخرى . فقد كانت كل الأشياء التى اخترناها أمثلة للأشياء المخلوقة هى ما أعدنا تسميتها بالأشياء الحقيقية . أما العمل الفنى فلا يلزم أن يكون ما يصح أن نسميه بالشئ الحقيقى . فقد يكون ما ندعوه بالشئ الخيالى . والأشياء مثل الضجة والإقلاق والحرية وما شابه ذلك ، لا يمكن خلقها إطلاقا إلا على أساس أنها أشياء تحتل مكانا فى العالم الحقيقى . ولكن العمل الفنى قد يتم خلقه ، عندما يخلق الخلق فى مكان واحد هو عقل الفنان .



هنا كما فى المثالين السابقين ، وسأزيد كبرى بأن المقابلة بين الأشياء الحقيقية والأشياء الموجودة فى عقولنا فحسب ، هو غارق قد

عنى به كما عني به زملائه - عبارة غائقة - فقد فكروا فيه طويلا وفى صورة جدية ، بحيث لم يعد له أى معنى . اذ قرر بعضهم أن الأشياء التى ندعوها حقيقة موجودة فى عقولنا فحسب . وقرر البعض الآخر أننا عندما نقول ان الأشياء فى عقولنا ، فإن هذا يتضمن القول بأنها حقيقية مثل أى شئ آخر . وبين هاتين الفئتين - كما يبدو - حرب متواصلة لا هوادة فيها . وإى انسان يقسم نفسه فى الحرب الدائرة حول هذه الكلمات سيتعرض للظمن من كلا الطرفين . وإلى طريقة أخرى .

ولست أمل فى تهدئة هؤلاء السادة واستطيع أن أشرح بالتفصيل عندما أتذكر بأنهم لن يقبلوا على اقتراعى حتى اذا اتبع ما سبق لى قوله . وفى حالة المهندس الذى قام بتصميم كوبرى ، ولكنه لم يقم بعمل رسوماته أو اثبات مواصفاته على الورق ، ولم يناقش مخططة مع أحد ، ولم يشرع فى اتخاذ أية خطوات فى سبيل تنفيذه ، اعتدنا القول بوجود الكوبرى فى هذه الحالة فى عقله فقط - أو كما نقول كذلك - فى رأسه . وبعد أن يتم انشاء الكوبرى فإننا نقول بأنه قد أصبح موجودا لا فى رأس المهندس فحسب ، بل فى العالم الحقيقى كذلك . ونحن نصف كذلك الكوبرى الذى « لا يوجد الا فى رأس المهندس » بأنه كوبرى خيالى . أما الكوبرى الذى يوجد فى العالم الحقيقى فنصفه بأنه كوبرى حقيقى .

ربما كانت هذه الطريقة طريقة ساذجة فى الكلام ، أو لعلها طريقة فظة ، بسبب الالم الذى تحدثه عند الميتافيزيقيين . ولكن هذه الطريقة هى التى يتبعها الناس العاديون عند الكلام . والناس العاديون الذين يتكلمون بهذه الطريقة يعرفون جيدا نوع الأشياء التى يشيرون اليها بكلامهم . والميتافيزيقيون على حق فى اعتقادهم بوجود مشكلات عروسة تترتب على الكلام بهذه الطريقة . ولهذا السبب سأخصص جانيا كبيرا من الكتاب الثانى لمناقشة هذه المشكلات . وحاليا ، سأستمر فى التحدث الى العوام . ولو كره الميتافيزيقيون ذلك ، فليس هناك ما يدعو الى اطلاعهم على ما أكتب .

وتنطبق نفس هذه التفرقة على أشياء مثل الموسيقى . ولو ألف انسان لحنا ، ولم يقم بتكوينه أو غنائه ، أو لم يقم بأى شئ يجعله معروفا للآخرين ، فإننا نقول : ان اللحن موجود فى عقله فقط . أو فى رأسه فقط ، أو قد نقول بأنه لحن خيالى . ولو أنه قام بغنائه أو عزفه ، فمن

ثم أحدث مجموعة من الأصوات المسموعة ، فالتفت نسمي هذه المجموعة من الأصوات لحنا حقيقيا على أساس وجود اختلاف بينه وبين اللحن الخيالي .

ونحن في كلامنا عن انشاء أية أداة ، ما نقصده هو انشاء أداة حقيقية . فإذا قال أى مهندس : انه صنع كوبري ، وعند سؤاله اتضح انه قد انشاء فى رأسه فقط . فى هذه الحالة ، فاننا نعتقد أنه كاذب أو مخبول . فمن الواجب علينا ألا نقول بأنه انشا كوبريا على الإطلاق ، بل نكتفى بالقول بأنه عمل مخططا له . وإذا قال انه عمل مخططا لكوبري واتضح أنه لم يسجل شيئا على الورق ، فلا يلزم أن نعتقد بأنه خدعنا . فالمخطط من الأشياء التي قد تكون مقصورة على الوجود فى عقل أى شخص . وبوجه عام ، يمكن القول بأن المهندس عندما يعمل مخططا فى عقله ، فإنه يقوم فى نفس الوقت بالثبات علامات ورسوم على الورق . إلا أن المخطط لا يعنى ما نسميه بالـ Plans ، أى هذه القطع من الورق بعد اثبات تلك العلامات والرسوم عليها . وحتى إذا دون المهندس مواصفات كاملة ورسوما تنفيذية على الورق ، فلن يعتبر الورق وما عليه من مواصفات ورسوم مخططا . ان قيمته لن تزيد عن شيء يذكر للناس (والمهندس كذلك ، لأن الذاكرة غير معصومة من الخطأ) بهذا المخطط ، بحيث يمكن القول بأنه فى حالة نشر المواصفات والرسوم فى بحث خاص بالهندسة المدنية مثلا، سيتيسر لأى إنسان يتمنى فى قراءة البحث أن يتصور مخطط هذا الكوبري فى رأسه . من هذا يتضح أن المخطط ملكية عامة ، وأن كنا عندما جعلناه شيئا عاما لم نمن أكثر من أماكن ادراكه فى رؤوس الكثيرين من أولئك الذين يستطيعون قراءته بتعقل فى الكتاب الذى تنشر فيه المواصفات والرسوم .

وفى حالة الكوبري ثمة مرحلة أبعد من ذلك . فقد يتم « تنفيذ » الكوبري أو انجازه ، أو بمباراة أخرى يتم بناء الكوبري . وعندما يحدث ذلك ، يقال : ان المخطط قد « تجسم » فى الكوبري المبنى ، أى أنه أصبح موجودا فى صورة أخرى ، لا فى رؤوس الناس فيجب ، بل فى صورة حجارة أو خرسانة . فهو بعد أن كان مجرد مخطط قائم فى رؤوس الناس قد أصبح شكلا محلا فى مادة معينة . فإذا تأملنا ما سبق قوله على ضوء هذه النظرة ، أمكننا القول بأن مخطط المهندس هو شكل الكوبري بغير مادته ، أو أننا عندما قلنا بأن لدى المهندس مخططا فى رأسه ، كان بإمكاننا الإفصاح عن نفس المعنى بالقول بأن لديه فى ذهنه شكل الكوبري بعد انتهائه بغير مادته .

ويعمل الكوبرى بمعنى فرض هذا الشكل على هذه المادة - وما نعينه يقولنا : ان المهندس قد عمل المخطط ، هو استخدام كلمة « عمل » بمعناها الآخر ، أى باعتبارها مرادفة للخلق . وعمل مخطط الكوبرى لا يدل على فرض شكل معين على مادة معينة . انه عمل ليس فيه ما يدل على أحداث عملية تحويل ، او بمباراة أخرى انه خلق . وهو يتسم كذلك بالخصائص الأخرى التى تميز الخلق عن الصنع . فلا يلزم القيام به باعتباره وسيلة لتحقيق غاية ، لأن أى انسان قد يعمل مخططات (على سبيل المثال عندما تكون فى صورة أمثلة فى كتاب من كتب الهندسة) دون أن يقصد تنفيذها . فى مثل هذه الحالة لن يكون عمل المخطط وسيلة لتحقيق غاية تأليف الكتاب بل هو جزء من تأليفه ، أى أنه ليس وسيلة لتحقيق أى شئ ، كما أن أى شخص يعمل مخططا لا يلزم أن يقوم بأى تخطيط كوسيلة لتحقيق هذا المخطط . وربما فعل ذلك ، كما هو الحال عندما يخطط لإنشاء كتاب ، ويلزمه ذكر مثل كوبرى من الخصائص المسبقة يبلغ اتساعه ١٥٠ قدما ، عليه سكة حديدية مزدوجة ، يمر فوقها طريق . وهو قد يجب . بمخطط لمثل هذا الكوبرى لتوضيح هذه النقطة من الكتاب ، الا أن هذا الفعل ليس شرطا ضروريا فى التخطيط . وفى كلام النباس أحيانا أقوال تشير الى أن لكل امرئ مخططا - أو أنه يعتمد ذلك - لكل حياته يتبعه كل مخطط آخر يقوم به - أو ينبئ أن يتبعه - الا أن اسدا لن يستطيع تحقيق ذلك .

من هذا يتضح أن عمل أية أداة - أو إنجاز أى شئ وفقا للطريقة المتبعة فى الصناعة - تمر فى مرحلتين : ١ - عمل مخطط ما ، وهذه مرحلة الخلق . ٢ - فرض هذا المخطط على مادة معينة ، وهى مرحلة الصناعة . فلتتأمل الآن حالة من حالات الخلق ، عندما لا يكون الخلق المخلوق عملا فنيا . والشخص الذى « يخلق » ضجة لا يلزم اتباع فعلته لمخطط ، وإن كان اتباع الضجة لحظة أمرا مستطاعا بالطبع . فليس ثمة ما يقتضى ذلك ، الا أن هذا قد يحدث عندما ترمى الضجة مثلا الى تحقيق غاية بعيدة مثل حمل أية حكومة على الاستقالة . فى هذه الحالة لن يكون هناك اتجاه الى تحويل أية مادة سبق وجودها . إذ لا يوجد أى شئ يمكن أن تعمل منه الضجة . وإن كان يحدث الضجة قد أمكنه خلقها بحكم وضعه . كما هو الحال على الدولام عند أى كائن متنام . فى موقفه مطلقا كاجتماع متنامي مثلا . الا أن ما يخلقه لن يكون شيئا موجودا فى عقله فقط ، لأن الضجة شئ يحول فى خاطر كل الناس الذين يشعرون بها .

بعد ذلك . فلنتأمل المثال الخاص بالعمل الفني . عندما يؤلف
 انسان لحنا . فإنه يستطيع في أكثر الأحيان أن يدندنه أو يفسده أو يعزفه
 على آلة موسيقية في نفس الوقت . وقد لا يفعل أى شيء من هذا القبيل .
 بل يكتبه بتدوينه على الورق . أو قد يدندنه أو يفعل شبيهاً مماثلاً ،
 ويدونه على الورق في نفس الوقت أو بعد ذلك . وربما فعل هذه الأشياء
 جميعاً بحيث يصبح اللحن من لحظة مولده ملكية عامة ، مثل الضجة التي
 سبق أن نوهنا عنها . على أن كل هذه الأشياء هي مجرد جوانب ثانوية
 بالإضافة إلى العمل الفني الحقيقي ، وأن كان من المرجح أن تكون بعض
 هذه الجوانب الثانوية ضرورية للغاية . لأن العمل الفعلي للحن هو من
 الأشياء التي تجرى في رأسه ، وليس في أى مكان آخر .

سبق أن ذكرت أن الشيء الذي يوجد في « رأس أى شخص » غير
 وجوده في أى مكان آخر ، يمكن أن يسمى بدلاً من ذلك شيئاً خيالياً .
 وعلى هذا يستطاع تسمية العمل الفعلي للحن باسم بديل آخر هو عمل
 لحن خيالي . فهذه حالة من حالات الخلق مثل عمل المخطط أو الضجة .
 ويرجع هذا إلى نفس الأسباب ، التي قد يكون تكرارها باعثاً على الملل .
 ومن ثم يمكن القول : بأن عمل اللحن مثل من أمثلة الخلق الخيالي .
 وينطبق هذا القول كذلك على عمل القصيدة أو أى عمل فني آخر .

والمهندس عندما يعمل مخططاً في رأسه - كما رأينا - قد يتجه بعد
 ذلك إلى عمل شيء آخر هو ما « نواه بعمل الـ Plans » ومعنى اثبات
 الرسم والمواصفات على الورق . وهذه الـ « Plans » أداة ترمي إلى تحقيق
 مقصد معين ، هو تعريف الآخرين بالمخطط أو تذكرته هو نفسه به .
 وتبعا لذلك ، فإن عمل هذه الأشياء ليس خلقاً خيالياً ، بل هو بحق
 ليس بخلق على الإطلاق . أنه صناعة . والقدرة على القيام به تمت نوعاً
 متخصصاً من المهارة التي تدعى صناعة الرسم الهندسي .

والفنان بعد أن يفرغ من عمل اللحن ، قد يتجه إلى فعل شيء آخر
 يبدو لأول وهلة شبيهاً بما يفعله المهندس . إذ قد يقوم بما يسمى نشره .
 فهو قد يفتيه أو يعزفه بصوت مرتفع . أو قد يعزفه ، ومن ثم ييسر
 للآخرين أن يدركوا في رؤوسهم نفس الشيء الذي كان في رأسه . إلا أن
 ما كتب أو طبع على المدونة ليس باللحن . إنه مجرد شيء إذا تمت دراسته
 بتمعن ، يمس للآخرين إنشاء اللحن لأنفسهم في رؤوسهم . أو تيسر
 لصاحب اللحن ذلك عندما يضيئ لحنه .

من هذا يتضح أن الصلة بين عمل الخرساني وأمن صاحبه الخرساني
على الورق أمر بعيد الاختلاف عن الصلة القائمة في حالة المهندس بين
عمل المخطط والكوبري وتنفيذ هذا المخطط . فمخطط المهندس شيء متجسم
في الكوبري . فهو أساسا شكل يمكن فرضه على مادة معينة . وبعد أن
يتم بناء الكوبري يكون الشكل موجودا في الكوبري . مثلا للطريقة التي
اتبعت في تنظيم المادة التي يتألف منها . ولكن لحن الموسيقى ليس
موجودا على الورق إطلاقا . وما هو مثبت على الورق ليس موسيقى .
إنه مجرد تدوين موسيقى . فالصلة بين اللحن والدعوة ليست مماثلة
للصلة بين المخطط والكوبري . إنها مشابهة للصلة بين المخطط
والمواصفات والرسوم . لأن هذه المواصفات والرسوم إن تعينت
- كالكوبري - تجسيدا للمخطط . إنها مجرد أشياء مدونة يمكن الاعتماد
عليها في إعادة إنشاء المخطط للجرد - أو الذي لم يتم تجسيده بعد -
في عقل أي إنسان يقوم بدراسته .

٤ - الخيال والوهم

كلمة خيال بكلمة فن ذاتها لها معنى صحيح وآخر بآطل . ومن
ناحية الغاية التي تهدف إليها هنا ، تكفي التفرقة بين الخيال الحق .
وبين الشيء الذي غالبا ما يدعى بذلك على سبيل الخطأ . وهو الشيء الذي
سبقت تسميته بالوهم .

والوهم يدل على وجود اختلاف بين الشيء الذي يسمى بهذا الاسم
وما يسمى بالحقيقي . وهو اختلاف قد جعل الشئيين متضادين . فالموقف
المتوهم لا يمكن إطلاقا أن يكون موقفا حقيقيا والمكس بالعكس . فإنا إذا
جعت « وتخلت » أنني أكل ، لاعتبرت هذه « الرغبة الخيالية السافرة »
من المواقف الدالة على الوهم . بحيث يمكن القول بأنني خلقتها خياليا
لنفسى . غير أن هذا الخلق الخيالي شيء والفن الحق شيء آخر . وإن كانت
هناك أوجه شبه بين هذا الخلق الخيالي وبين أنواع معينة من الأشياء
التي تدعى خطأ باسم الفن . إذ أن دافع كل هذه الأعمال الفنية الزائفة
هو تزويد متذوقيها أو مستعينيها بأوهام تصور حالات فيها يتم إشباع
رغباتهم . والحلم يتألف إلى حد بعيد من أوهام تشبع فيها رغبات الحالمين
على هذا الوجه . وبعض السيكولوجيين يرون أن هذه الأوهام هي مادته
الوحيدة . وربما ظهر ذلك بأكثر وضوح في أحلام اليقظة . وقد تفهم
الأعمال الفنية الزائفة التي تحدثت عنها بطريقة أفضل إذا فهمت بأنها
أحلام قطة قد تم صقلها وإعدادها في صورة تجارية . هناك قصة تفوي

عن عالم نفسى قام بوضع قائمة من الأسئلة لجميع طالبات إحدى الجامعات فيها سألن عن كيفية تفضية أوقاتهن - وعرف من اجابتهن ، التي نسبتهن ، بأن نسبة كبيرة من هذا الوقت تقضى فى حلم اليقظة - ويقال : انه استخلص من ذلك امكان تحقيق نتائج عظيمة لو أمكن تنسيق كل أعلام اليقظة هذه - وهذا صحيح ، الا أنه قد تناسى أن هذا الشيء قد تحقق بالفعل ، وأن هوليود قد قامت بتحقيقه .

والخيال لا يزال موجود أى حه فاصل بينه الحقيقى وغير الحقيقى (١) .
فانا عندما أنظر من النافذة ، أرى من خلال مربعات زجاجها أعشابا فى كل ناحية ، تظهر أمامى مباحرة - غير أننى أتخيل كذلك وجود آلة قطع أعشاب وسيط الأرض الخضراء المنبسطة - وهذا الجزء من الأرض الخضراء الذى لم يتكشف موجود بالفعل ، أما آلة قطع الأعشاب فغير موجودة - على أننى لا أتأكد من أى شيء من ذلك ، لا من الطريقة التى تخيلت بها هذين الشيئين ، ولا من كيفية تماقبيهما فى الظهور لخيالى .
اذ أنهما بعيدا الصلة تماما عن الاختلاف المشار اليه - ولا جدال فى أن فعل التخيل هو فعل قد تحقق بالفعل ، غير أنه لا يلزم أن يكون الشيء المتخيل - أو الموقف المتخيل - حقيقيا أو غير حقيقى . والشخص الذى يتخيل مثل هذه الأشياء لا يتخيلها باعتبارها حقيقية أو غير حقيقية . كما أنه عندما يحاول تأمل فعله التخيل فإنه لا يفكر فى كونه حقيقيا أم غير حقيقى . والمتوهمات كذلك أشياء يمكن تخيلها بغير تأمل فيها . وعنده حدوثها لا يدرك الشخص المتوهم أنه قد أنشأ لنفسه أشياء أو مواقف أو أحداثا غير حقيقية . الا أنه عندما يتأمل اما يتكشف أن هذه الأشياء غير حقيقية ، أو يقع فى الخطأ الذى يجعله يتصورها حقائق .

ومن المحتمل أن يكون هناك على الدوام دافع وراء أى فعل متوهم مثل الرغبة فى وجود شيء نستطيع الاستمتاع به أو امتلاكه ، لو كان الوهم حقيقة . والفعل المتوهم يتضمن شعورا بعدم الارتياح من الموقف الذى يعرض له المرء بالفعل ، كما يتضمن محاولة للتعرض عن عدم الارتياح هذا ، لا باتباع سبل عملية تؤدي الى تحقق مواقف أكثر ارضاءا ، انما بتخيل مواقف أكثر ارضاءا ، والحصول على قدر من الارتياح من جراء

(١) التوسع لمر هذه النقطة الذى سيجرى فيما بعد (الفصل الثالث عشر ١٥)
سيتمتعن تمديدا مميذا للحكم بلق ما يتخيل فى ذاته لا يعد حقيقيا أو غير حقيقى . وأما-
أن يلمن ه انكسب للفتارى- أن كل شيء ه فكره فى الكتاب الأول ه فكر على سميل-
القصيدة ، وأن ظفوفى فى الفلن فى بجرى- فكرها ٣٤ فى الكتاب الثالث .

ذلك . وفي حالة الخيال الحق لا وجود لمثل هذا الدافع فانا لا أتخيل باطن علبة الكبريت الموجودة أمامي على المنضدة - سواء أكانت ممتلئة أم فارغة - بسبب عدم رضائي عن هذه العلبة . كذلك لا أتخيل اكتمال منظر الروضة الخضراء ، بينما تصحب مربعات النافذة أجزاء منها عن ناظرى بسبب عدم رضائي عن هذا المنظر غير المكتمل . فالخيال لا يبالي بوجود حد فاصل بين الحقيقي وغير الحقيقي ، كما أنه لا يبالي بوجود حد فاصل بين الرغبة والنفور .

والوهم يعتمد على سبق وجود الخيال . ومن المستطاع وصفه بأنه يمثل الخيال عندما يعمل في صورة منحرفة ، متأثرا بقوى منحرفة . ومن بين الأشياء المديدة التي يتخيلها المرء يتم اختيار بعضها - سواء بوعي أم بغير وعي - لكي تتخيل في صورة مكتملة أو واضحة أو متأسكة، بينما يتم قمع البعض الآخر . ويرجع هذا الى أن الأشياء الأولى يرغب الانسان في تحقيقها ، أما الأشياء الأخرى فهناك نفور من حقيقتها . ويترتب على ذلك ظهور الوهم الذي يستطاع اعتباره وفقا لذلك بأنه الخيال عندما يعمل تحت رقابة الرغبة ، وذلك لا تعني الرغبة : الرغبة في التخيل أو حتى الرغبة في تحقق موقف متخيل ، بل الرغبة في أن يكون الموقف المتخيل حقيقيا .

وتعرضت النظريات الاستطاقية لجانب لا بأس به من الاساءة من جراء الخلط بين هذين الشيئين . ولقد شاع الربط بين الفن والخيال منذ ما لا يقل عن المائتي سنة (١) . غير أن الخلط بين الفن والترفيه قد انعكس على الخلط بين الخيال والتوهم ، كما اكده . وبلغ هذا الخلط ذروته عندما جاء ذكر الخلق الفني متضمنا في الأوهام في نظرية التحليل النفسي (وهي بحق نظرية صحيحة) باعتباره اشباعا وهميا للرغبات . وتعد هذه المحاولة ناجحة الى حد يثير الإعجاب اذا اعتبرنا ما جاء بها يتصب على أنواع الفنون التي تدعى باطلا بذلك مثل الرواية الجماهيرية المألوفة ، أو القليل ، على أنه لا يمكن تصور تطبيقها على الفن الحق . وعندما تمت محاولة انشاء استطاقا اعتمادا عليها - وهو شيء كثير ما حدث مما يدعو للأسف - لم يتخفى ذلك عن ظهور استطاقا حقة ، بل ظهر شيء مضاد للاستطاقا . وربما كان تفسير ذلك هو أن

(١) خرج - لحيا اعتقد - عادة وصف التجربة الاستطاقية بأنها « الحالة التي يحسها الكبار » الى الفسوف ، كما ترجع الى معلمه « نظرية الاستطاقية » التي اشتهرت بين خيالا .

السيكولوجيين الذين حاولوا تفسير الخلق الفني بالرجوع الى فكرة « الوهم » لم يجعل بخاطرهم وجود مثل هذا الحد الفاصل بين الفن الترفيهي والفن الحق ، بل قاموا عن طريق رطانتهم بمجرد تثبيت تصور خاطيء مبتذل شاع في القرن التاسع عشر ، نظر على أساسه الى الفنان وكأنه حالم أو من أصحاب أحلام اليقظة ، يعمل على تشييد عالم من الوهم ، لو تحقق لكان (في زعمه على الأقل) أفضل من ذلك العالم الذي نحيا فيه ، أو كان أكثر جلبا للسرور . وطالما احتج الفنانون المتمكنون والاستطايقيون المتمكنون على هذا التصور الخاطيء ، غير أن الاحتجاج لم يجد بالطبع فتىلا لدى الكثيرين من أصحاب التجارب (الفنية المزعومة) التي اقتصرت على « الفن » القائم على تنظيم أحلام اليقظة واستغلالها تجاريا ، والذي يعبر عن تجربتهم أصدق تعبير . وإلى هذه الطائفة - فيما ينبغي أن يبدو - ينتمى أولئك المفكرون الاستطايقيون الذين يتبعون التحليل النفسي . ولعل مرضاهم هم الذين يتبعون هذه الطائفة ، وإن كان أى اسراف فى الانغماس فى أحلام اليقظة سيؤدى بكل تأكيد الى تعرضهم لأمراض معنوية مماثلة للأمراض التي يعاني منها مرضاهم .

٥ - العمل الفني بوصفه شيئا خياليا

إذا كان انشاء اللحن مثلا من أمثلة الخلق الخيالى ، كان اللحن شيئا خياليا . ويصح نفس القول عن القصيدة أو اللوحة أو أى عمل فنى آخر . ويبدو هذا الكلام باعنا على الحيرة . إذ أننا نميل الى الاعتقاد بأن اللحن ليس شيئا خياليا ، وإنما هو شيء حقيقى ، أى أنه مجموعة حقيقية من الأصوات ، كما أن اللوحة هي قطعة من الخيش الحقيقي مغطاة بالوان حقيقية ، وهكذا . وآمل لو تزود القارئ بالصبر ، أن أبين بالا وجود لآى شيء محير فى هذا الكلام ، وأن كلا القولين يعبر فى الواقع عن رأينا فى الأعمال الفنية ، وأنه لا تناقض بينهما ، إذ أنهما يعبران شيئين مختلفين .

وعندما يكون ما نعتيه بالعمل الفني (لحن أو صورة . . . الخ) أية صنعة محددة قصد أن تكون منبها لآحداث تأثيرات انفعالية محددة فى أى جمهور فانه فى هذه الحالة ، كلمة « العمل الفني » تدل دلالة أكيدة على شيء ينبغي أن نعلمه حقيقيا . فالفنان إذا اعتبر ساحرا أو مرفها هو بالضرورة صانع يعمل أشياء حقيقية من مادة ما وفقا لمخطط ما . فإعماله حقة مثل أعمال المهندس . والسبب فى كلتا الحالتين واحد .

غير أنه لا ينبع ذلك إطلاقاً ، ان يصح الكلام نفسه عن الفنان الحق . لأن مهمته ليست أحداث تأثير انفعالي في المتذوق ، بل هو - على سبيل المثال - عمل لحن . وبعد هذا اللحن كاملاً تاماً بالفعل بمجرد تحققه في شكل لحن في رأس الفنان ، أو شكل لحن خيالي في عياوة أخرى . وربما قام الفنان بعد ذلك باعداد العلة لعزف اللحن أمام مستمعين . وفي هذه الحالة ، يظهر لحن حقيقي أو مجموعة من الأصوات . ولكن أى هذين الشئين هو العمل الفني ؟ أو أيهما هو الموسيقى ؟ . والاجابة متضمنة فيما سبق أن قلناه : ان الموسيقى أو العمل الفني ليست مجموعة من الأصوات . انها للحن كما هو في رأس المؤلف الموسيقى : والأصوات التي أخرجها الفانون بالأداء والتي سمعها الجمهور ليست الموسيقى إطلاقاً . انها مجرد الوسيلة التي يعتمد عليها الجمهور ، في حالة انصاتهم بتمعن (لا عكس ذلك) لكي يعمدوا انشاء اللحن الخيالي الذي دار في رأس المؤلف الموسيقى .

والأمر ليس محيراً . انه ليس *musicology* ، أو أمراً مغالفاً لما نعتقد عادة ، ونعبر عنه في حديثنا العادي . فنحن نعرف جميعاً جيداً ، وغالباً ما يذكر بعضنا البعض ، بأن الاستماع الى الأصوات التي تحدثها الآلات الموسيقية لا يعنى الاحاطة بالموسيقى . وربما عجز أى انسان عن تحقيق هذه الاحاطة الا اذا سمع الأصوات ، الا أنه يوجد شيء آخر ينبغى أن يفعله بالإضافة الى ذلك . والكلمة التي اعتدنا استخدامها للدلالة على هذا الشيء الآخر هي : الانصات . والانصات الذي ينبغى أن نقوم به عند الاستماع الى الأصوات التي يحدثها الموسيقيون مشابه الى حد كبير للتفكير الذي ينبغى أن نقوم به عند الاستماع الى الأصوات التي يحدثها أى محاضر في موضوع علمي مثلاً . فنحن نستمع الى صوت كلامه . الا أن ما يقوم به ليس مجرد أحداث أصوات ، بل هو عرض موضوع علمي . أى أن الأصوات قد قصد بها معاونتنا على تحقيق ما افترض المحاضر أنه غايتنا التي دفعتنا الى الحضور للاستماع اليه وهو يحاضر . وهذه الغاية هي التفكير لانفسنا في هذا الموضوع العلمي . فالمحاضرة اذن ليست مجموعة من الأصوات التي أحدثها المحاضر بوساطة أعضاء جهازه الصوتي . انها مجموعة من الأفكار العلنية المتصلة بهذه الأصوات بطريقة معينة تجعل من يستمع ويفكر مما ، قادراً على التفكير في هذه الأفكار لنفسه . وربما أمكننا - ان شئنا - أن نغمر ذلك اتصال الأفكار بوساطة الكلام . غير أننا لو فعلنا ذلك فعلينا أن نتصور أن الاتصال لا يعنى « نقل » الفكر من المتكلم الى المستمع ، أو قيام المتكلم بفرس أفكاره في

ذهن المستمع المتفتح لتقبله . بل علينا ان نتصوره « إعادة المستمع
انشاء » أفكار المتكلم اعتمادا على فكره الفعّال .

والتشابه مع الانصات للموسيقى ليس كاملا . فان الحالات
تشابهان في نقطة واحدة ، وتختلفان في نقطة أخرى . فهما مختلفتان
من ناحية أن الحفلة الموسيقية شيء ، والمحاضرة العلمية شيء آخر .
وما نسميه « للحصول عليه » من الحفلة الموسيقية هو أمر مختلف عمن
الأفكار العلمية التي نسمي « للحصول عليها » من المحاضرة ، غير أنها
تشابهان في النقطة الآتية : فكما نحصل من المحاضرة على شيء آخر
خلاف الأصوات التي نستمع إليها وهي تتدفق من فم المحاضر ، كذلك
نحن نحصل من الحفلة الموسيقية على شيء غير الأصوات التي يحدتها
القائمون بالأداء . ففي كلتا الحالتين ، ما نحصل عليه هو شيء نعيد انشاءه
ثانية فمرة عقولنا ، واعتمادا على جهودنا . وهو شيء يظل الى الأبد في غير
متناول أي إنسان يفتقر الى القدرة - أو الرغبة - على القيام بالجهد
المناسب ، مهما استمع استماعا كاملا الى الأصوات التي تملأ الحجرة
التي يجلس فيها .

وأكرر القول بأن هذا الكلام معروف لنا جميعا . ولأننا نعرفه
جميعا ، فلسببا بحاجة الى ارهاق أنفسنا في بحث - أو نقد - أفكار
الاستطائقيين (ان كانت هناك أي آثار لها اليوم - وهي أفكار كانت شائعة
للغاية في وقت من الأوقات) ، الذين يقولون بأن ما نحصل عليه عند
الانصات الى الموسيقى ، أو عند مشاهدة اللوحات المصورة ، أو ما شابه
ذلك ، هو نوع معين من اللذة الحسية . ونحن عندما نفعل ذلك ، نستمع
بلا ريب - ما دعما نستخدم حواسنا - بلذة حسية . وقد يكون من
الغريب ألا تتحقق هذه المتعة . فاللون أو الشكل أو اللون النفس المنبعث
من أية آلة موسيقية قد يؤدي الى شعورنا بمتعة فائقة ذات طابع حسي
يبحث . وربما كان من الحقيقي (وان لم يكن من المؤكد تماما) أن أحدا
لن يولع بالموسيقى الا اذا فاق الآخرين في تأثره بالمتع الحسية للصوت .
على أنه حتى وان دفع هذا التأثير الخاص بهذه المتعة البعض في البداية
الى الموسيقى ، فإن عليهم ازاء شدة تأثيرهم بذل كل جهد للحيلولة دون
تدخل هذا التأثير في قدرتهم على الانصات . إذ أن أي تركيز على المتعة
التي تحدتها الأصوات ذاتها تؤدي الى تركيز العقل على الاستماع ، كما
تصعب الانصات ، بل قد تجعله متعذرا . وهناك نفر من الناس يتوجهون
أساسا الى الحفلات الموسيقية للمتعة الحسية التي يحصلون عليها من
الأصوات وحدها . وربما كان وجود هذا النفر مفيدا لشيء التذكير ،

إلا أنه يسيء إلى الموسيقى إساءة مماثلة لمن يتوجه لحضور محاضرة علمية من أجل المتعة الحسية التي يحصل عليها من أنغام صوت المحاضر ، وكان الواجب أن يكون حضوره من أجل العلم . وهذا أمر يعرفه الجميع كذلك .

وليس ثمة ما يدعو إلى تطبيق ما سبق قوله عن الموسيقى على الفنون الأخرى . وبدلاً من ذلك علينا أن نحاول في صورة إيجابية تقديم النقطة التي سبق عرضها في صورة سلبية . فإن الموسيقى لا تتألف من أصوات مسموعة ، والتصوير لا يتألف من ألوان مرئية ، وهلم جرا . فمن أي شيء تتألف إذن هذه الأشياء ؟ . من الواضح أنها لا تتألف من « شكل » ، إذا فهم الشكل على أنه نمط أو نسق من الصلات بين الأصوات المختلفة التي نسمعها ، أو بين الألوان المختلفة التي نراها . فإن مثل هذه « الأشكال » لن تزيد عن القوامات المدركة لجسم الأعمال الفنية ، أو بعبارة أصح الأعمال الفنية كما تدعى بإطلا . ونظريات الفن بهذه القائمة على « الشكل » ، وإن كانت شائعة في الماضي والحاضر ليست لها أية صلة بالفن الحق ، ولن يلتفت إليها فيما بعد في هذا الكتاب ، فإن التفرقة بين الشكل والمادة التي استندت إليها ، هي تفرقة تنتمي إلى فلسفة الصنعة ، ولا تنطبق على فلسفة الفن .

فالعمل الفني الحق ليس بالشئ الذي يرى أو يسمع ، بل هو شئ يتخيل . ولكن ما الذي نتخيله ؟ . لقد سبق أن ذكرنا أن في الموسيقى ، العمل الفني الحق هو لحن متخيل . فلنحاول إذن البدء بالتوسع في الكلام عن هذه الفكرة .

لا بد أن يكون كل إنسان قد لاحظ وجود اختلاف معين بين ما نراه بالفعل عندما نشاهد صورة أو تمثالاً أو رواية ، وبين ما نراه تخيلاً ، أو بين ما نستمع إليه بالفعل عندما نستمع إلى الموسيقى أو إلى حديث ، وبين ما نسمعه تخيلاً . ولنرجع في ذلك إلى مثل واضح . عندما نشاهد رواية للتراث ، فإننا نستطيع أن نقسم - كما نقول - بأننا قد رأينا التعبير على وجه الترائس ، وهو يتغير عند تغير إيماءاتها ، وعند تغير كلمات محرك الترائس ونبرات صوته . ولادراكنا أنها مجرد عرائس ، فإننا ندرك أن تعبيرات وجهها لا يمكن أن تتغير . غير أن هذا لا يهم . لأننا نتابع بمخيلتنا رؤية التعبيرات التي نعرف أننا لن نراها بالفعل . والأمور بالمثل في حالة الممثلين المقنعين ، كأولئك الذين كانوا يعملون على المسرح اليوناني .

كذلك عند الاستماع الى البيانو نحن نعرف وفقا لبينة مماثلة أننا ينبغي ان نستمع الى كل نوتة موسيقية وهي تبدأ في شدة (بسفورزاندو) ثم بضال خلال فترة الوقت التي تستغرقها في رنينها . غير ان خيالنا يمثلنا من الاستماع من خلال هذه التجربة الى شيء جده مختلف . فكما نترامى لنا ملامح العرائس وكأنها تتحرك ، كذلك يخيل لنا أننا نستمع الى عازف البيانو وهو يحدث نفمة معننه *Sostenuto* تكاد تماثل نفمة البوق . والواقع انه من السهل ان وقوع في الخطأ عند التفرقة بين صوت نوتات البيانو ، وصوت نوتات البوق . وأغرب من ذلك أننا عندما نستمع الى الفيويلينا والبيانو في حالة عزفهما سويا في مفتاح صول مثلا ، من الناحية الفعلية ، فا ديزز التي تعزف على الفيويلينا تكون أحد صوتا من نظيرتها على البيانو . مثل هذا الاختلاف قد يبدو نشارا لا يطاق ، الا أنه لا يبدو كذلك عند أى شخص قد تدرب خياله على التركيز على مفتاح صول ، بحيث يستطيع ان يصحح من تلقاء نفسه أية نوتة يعزفها البيانو المعدل حتى تتوافق مع هذا المفتاح . من هذا يتضح ان التصحيحات التي ينبغي على الخيال القيام بها حتى نتمكن من الاستماع الى أوركسترا كامل هي شيء هائل يفوق الوصف . ونحن عندما ننصت الى متحدث أو منشئ فان الخيال يواصل تزويدنا بأصوات واضحة لا تستطيع أذاننا بالفعل التقاطها . وعندما نشاهد رسما بالريشة أو القلم ، فاننا نرى طاقة من الخطوط المتوازية بالتقريب بدلا من ان نرى ألوانا مهوشة ، وهلم جرا .

وفي الأمثلة التي ستجىء فيما بعد ، يحدث ما يخالف ذلك ، اذ يمثل الخيال في صورة سلبية . فنحن نستبعد بخيالنا - ان صح لي استخدام هذه الكلمة (وهي بالانجليزية *disimage*) - قدرا كبيرا مما نراه ونسمعه ، مثل ضوضاء الطريق التي تحدث أثناء وجودنا في حفلة موسيقية ، أو الأصوات التي تنبعث من نفث جيراننا ، وجلجلتهم ، بل وبعض الأصوات التي يحدثها القائمون بالأداء . كل هذه الأشياء لا نشعر بوجودها الا اذا ازداد علوها ، أو وضع اختلافها في صورة أو أخرى ، بحيث يتعذر تجاهلها . وفي المسرح ، مما يثير الدهشة ، أننا نستطيع تجاهل خيالات الجالسين أمامنا ، فضلا عن كثير من الأشياء التي تحدث على المسرح . وعندما نتأمل إحدى اللوحات ، فاننا لا نلاحظ الظلال التي تسقط عليها ، أو البريق المنعكس من طلاء اللوحة الا في حالة ازدياده وزيادة بالقة .

كل هذا يعرفه الجميع . ولقد سبق لشكسبير أن جعل « تيسبيوس » ينطق بهذا المعنى (في رواية حلم ليلة صيف) عندما قال : « ان أفضل

ما في هذه الأشياء [ويقصد (الأعمال الفنية) باعتبارها أشياء تدركها الحواس بالفعل] لا تزيد عن مجرد ظلال . ولن يكون أحط ما في هذه الأشياء أسوأ من ذلك ، لو قام الخيال بتقويمه ، . والموسيقى التي ننصت إليها ليست الصوت المسموع ، بل هي هذا الصوت ، كما قومه خيال المستمع بمختلف السبل ، والأمر بالمثل في الفنون الأخرى .

على أن كل هذا الكلام لن يعد كافيًا . إذ يظهر لنا التأمل أن الخيال الذي نعتد عليه في الانصات إلى الموسيقى هو شيء أعظم من ذلك وأشد تعقيدا من أية أذن باطنية ، كما أن الخيال الذي نعتد عليه في مشاهدة اللوحات المصورة هو شيء أعظم من (عين الروح) mind's eye . فلنحاوله بحث هذه المسألة بعد الرجوع إلى فن التصوير .

٦ - التجربة الخيالية الشاملة

كان التغير الذي طرأ على التصوير في نهاية القرن التاسع عشر تغيراً ثورياً بحق . إذ افترض الجميع خلال هذا القرن أن التصوير (فن رؤية) ، وأن المصور أساساً شخص يستخدم عينيه ، وأن مهمة يديه مقصورة على تسجيل ما اكتشفته عيناه له عند استخدامهما . ثم جاء بعد ذلك سيزان ، وبدأ يرسم مثل رجل ضريب . ودراسته في الطبيعة الصامتة التي أودعها خلاصة عبقريته تبدو كأنها مجموعات من الأشياء لم لمسها بوساطة اليدين . فقد استخدم اللون لا لإعادة استنساخ ما رأى عندما نظر إلى الأشياء ، بل ليعبر - فيما يكاد يشبه رموز الجبر - عما شعرت به يده . والأمر بالمثل في الصور التي تمثل داخل البيت . إذ يشعر الناظر وكأنه يصطدم بالغرف المرسومة في هذه الصور ، وكأنه يبحر خلالها ملتزماً الحذر حتى لا يرتطم بالمناضد الحادة الزوايا التي تعترضه أثناء اقترابه من الأشخاص الذين يملأون المقاعد بضخامتهم ، بحيث يضطر إلى إبعادهم عن طريقه باستخدام يديه . وعندما يصحبنا سيزان إلى مشاهد الهواء الطلق ، تصادف نفس الشيء . إذ تكاد تختفي من مشاهد الطبيعة عنده كل آثار دالة على الرؤية بالعين . فالأشجار لم تظهر لأحد من قبل على هذه الصورة ، إلا أنها تبدو كذلك عندما يشعر بها أي إنسان وعيناه مفلقتان ، عندما يتعمق فيها أثناء سيره على غير هدئ . والكوبري عنده لم يعد يبدى تكويناً من الألوان كما هو الحال عند كورنان . أو لطفة من اللون قد أسرف في مسخها ، بحيث تثير لدى الراثي انفعالات مختلفة تذكره بأحداث من الماضي السحيق وبالفراما ، كما هو الحال عند مستر فرانك برانجوين . إنها خليط مشوش من البروزات والفجوات

التي تصور حولها عقد تلمسنا طريقنا . وبإمكان المرء أن يتخيل مثلا مقاسها
للطفل عندما يتلمس طريقه بين اثاث غرفته عندما يكون قد بدأ يتعلم
الحيو . وفي إحدى لوحات المناظر الطبيعية التي رسمها سيزان ، يرقد
جبل سان فيكتور (٢) متسلطا لا ينظر اليه اطلاقا ، بل دائما يتم الشعور
به ، مثلما يشعر الطفل بلمس التفضلة وهي تلمس يافوخه .

وكان سيزان محقا بالطبع . اذ لا يمكن للتصوير أن يكون فن رؤية .
إن الانسان يرسم بيديه وليس بعينه . ومذهب التأثيرين القائل إن
ما يرسم هو توزيع الأضائة (١) مذهب متحذلق قد أخفق في القضاء على
المصورين الذين وقعوا في أسرهم . ويرجع هذا الى سبب واحد هو أنهم
ظلوا أناسا لهم يدان . أناسا قادرين على أداء عملهم اعتمادا على أصابعهم
ومعاصمهم وأذرعهم ، بل واعتمادا على أرجلهم وأصابعها (عندما يتمشون
في الرسم) . وما يرسمه أي امرئ ، هو ما يمكن رسمه . ولا أحد
يستطيع القيام بأكثر من هذا . وما يمكن رسمه ينبغي أن يرتبط على
نحو ما بالفعل المفضل المستخدم في رسمه . ويذكرنا ما قام به سيزان
بنظرية كانط القائلة بأن فائضة الألوان الوحيدة هي جعل الأشكال مرئية .
لأن بينهما اختلافا في الواقع اذ اعتقد كانط بأن أشكال المصنوع هي
أشكال ذات بعدين ، يمكن رؤيتهما بعد رسمها على الخيش . أما أشكال
سيزان فلا يمكن أن تكون ذات بعدين على الإطلاق ، كما أنها لا ترسم
على الخيش . أنها أشكال صلبة . ونحن نذكرها من خلال الخيش .
وفي هذا النوع الجديد من الصور يختفي مخطط الصورة . انه يتلاشى
ومن ثم قائما خلفه من خلفها (٢) .

(٢) . جبل سان فيكتور في جزيرة اكس الفرنسية في المحيط الاطلسي التي ذكرت
فيها معارك بين الكورسيين والانجليز سنة ١٨٠٦ . وسمى بهذا الاسم لتخليد انتصار
الفرنسيين . وكان هذا الجبل من الموضوعات المفضلة عند سيزان . لا رسمه مرارا
وخاصة في آخر أيامه . وهو يظهر في الحقيقة كهرم شامخ من الرسم .

(١) . عهد لويسيل برايس Uvedale Price لهذه الفكرة منذ أمد بعيد يرجع
الى سنة ١٨٠٩ عندما قال : « اضطلع أن اتخيل أي انسان في المستقبل وقد ولد مصروما
من حاسة الشعور بحيث يمكنه ألا يرى أي شيء خلاف الإضاءة في مختلف تغيراتها .
انظر : Dialogue on the distinct Characters of the Picturesque and
Beautiful (حوار عن الخصائص المتمايزة للأخاذ والجميل) .

(٢) . يفسر « اختفاء » مخطط الصورة الضيق الذي حدا بالفنانين الحديثين - الذين
تعلّموا تقبل قواعد سيزان وأرادوا متابعة آثارها خطوة بعد من تلك الخطوة التي خطاها
نفسه - الى الخلط من رسم المنظور (وهكذا تعرضوا لاستهزاء رجل الشارع الذي =

وعرف فنونهم بليكن - وكان يعرف كل هذه الأشياء جيدا من زاوية للفنان المتحير ، كما كان بليكن قادرا على الإفصاح عما هو بنفسه ككل ليو لاني - الرسامين بأن مخطط الصورة مجرد وهم ، وقال : امسك قلمك بحيث يكون عموديا على الورقة ، لا تلمس الورقة بل احفر فيها . تصورهما وكأنها بلاطة من الطين ستقوم بالنقش عليها أو الحفر فيها ، وتصور قلمك وكأنه سكين . في هذه الحالة سترى أنك قادر على رسم شيء ، ليس مجرد تكوين على الورقة ، بل شيئا صلبا قابعا داخل الورقة أو خلفها .

وبفضل جهود مستر برنسون أمكن اكتشاف أصل هذه الثورة في الماضي . إذ اكتشف أن عظماء المصورين الإيطاليين قد استطاعوا استحداث نتائج جديدة عندما تناولوا التصوير وفقا لهذه النظرية . وعلم مستر برنسون تلاميذه (وكل من يشعر باهتمام هذه الأيام بحالة التصوير في عصر النهضة يد من تلاميذه) كيف يتأملون اللوحات لاكتشاف ما دعاه « بالقيم اللسية » ، كما دعاهم إلى الانتباه لما يحدث لمضلاتهم عندما يقفون في حضرة أية لوحة ، وأن يلاحظوا ما يحدث لأصابعهم ومرفقهم . وبين أن مازاتشو ورافايل - مع الاكتفاء بذكر مثلين بارزين فقط - كانا يرسمان مثل سيزان وليس بطريقة مماثلة على الإطلاق للطريقة التي كان يتبعها يونيه وسيسليه . إذ كانا لا يعنيان بانسياب الضوء على الخيش ، بل كانا يكتشفان - اعتمادا على أذرعهما وأقدامهما - عالما من الأشياء الصلبة التي كان مازاتشو يسير فوق أرضها مزهوا مثل الشياطين ، كما كان رافايل يخلق في صفاء جوها .

ولكى ندرك الأهمية النظرية لهذه الحقائق ، علينا أن نتذكر نظرية التصوير المعروفة التي كانت شائعة في القرن التاسع عشر . واعتمدت هذه النظرية على الاعتقاد في وجود ما يدعى « بالعمل الفني » - وهو اعتقاد يتضمن تصور أن الفنان صانع ينتج أشياء من هذا النوع أو ذاك ، فلكل نوع خصائصه التي تتناسب مع نوعه ، والتي ترجع إلى الاختلاف بين أنواع الصنعة . فالموسيقي يعمل أصواتا والنحات يعمل أشكالا صلبة من الحجر أو المعدن ، والمصور يعمل تكوينات من اللون على القماش .

= يتشبه بمخطط الصورة بتشبه وبلاوي ، مثلما يتعلق الفريق بسلسلة المركب (ويمتد رجل الشارع بأن هذا قد حدث لأن هؤلاء المحركين عاجزون عن الرسم : وهي فكرة مماثلة للاعتقاد بأن ما يلعب الأشياء إلى للتخليق في ظلال السلاح الجوي غير نظامي هو عدم قدرتهم على المشي - انظر ، ص ١٢٥ .

ويعتمد بلا جدار طابع هذه الاعمال على الانواع التي تنتمي إليها .
زما يصادفه المشاهد فيها يعتمد على ما فيها . والمشاهد عندما يشاهد
صورة فانه لا يرى سوى تكوينات مسطحة . من الالوان ، ولن يستطيع
أن يدرك أى شئ . في الصورة خلاف ما يمكن أن تتضمنه مثل هذه
التكوينات .

والحقيقة المنسية عن التصوير ، التي أعيد اكتشافها بواسطة ما يصنع
تسميته نظرية سيزان - برنسون قد عنت القول بأن تجربة المشاهد
عند مشاهدة الصورة ليست على وجه التحديد تجربة رؤية على الإطلاق .
فان ما يجربه شئ . وما يراه شئ آخر . ولا يمكن القول حتى بأن تجربته
تتألف مما يراه بعد تمديله واكماله وتهذيبه بفعل رؤيا الخيال . اذ ان
هذه التجربة لا تتبع النظر وحده . بل هي تتبع اللمس أيضا . (وفي
بعض الأحوال ربما كان اللمس أعظم جوهرية من الرؤية) . على أنه من
واجبنا أن نتوخى زيادة الدقة ، فعندما ذكر مستر برنسون القيم اللمسية
فانه لم يفكر في أشياء مماثلة لللمس الفراء أو الأفشمة أو قشرة الشجرة
الخشنة الرطبة ، كما انه لم يفكر في نمومة الحجر أو صلابة الحصى ،
أو أية خصائص أخرى من التي نشعر بلمسها بحساسية أطراف
أصابعنا . فمن الأمثلة الوفيرة التي عرضها علينا نستطيع أن ندرك أنه
كان يعنى بصفة أساسية الأبعاد والمكان والكتلة . فهو لم يقصد
الاحساسات اللمسية ، بل قصد الاحساسات الحركية التي نشعر بها
عند تشفيل عضلاتنا أو تحريك أطرافنا . ولكن هذه الاحساسات لا يصح
اعتبارها احساسات حركية فعلية ، انما هي احساسات حركية خيالية .
واذا أردنا الاستمتاع بها عند النظر الى لوحة من لوحات مازاتشو ، فليست
ثمة حاجة الى النفاذ في الصورة أو حتى التمشي في أنحاء المعرض . وكل
ما نقوم به هو تخيل أنفسنا وكأننا نتحرك على هذا الوجه . وقصارى
القول أن ما نحصل عليه من جراء النظر الى صورة ، ليس مجرد تجربة
الرؤية أو حتى الجمع بين الرؤية وتخيل أشياء مرئية معينة . اذ هناك
شئ آخر بالإضافة الى ذلك بدا في رأى مستر برنسون أعظم أهمية وهو
تجربة تخيل بعض حركات عضلية معقدة .

ولعل المهتمين بالتصوير - خاصة خاص قد لاحظوا كل هذا . وعندما
بدا مستر برنسون يفسح عن هذا الرأى ، بدا كلامه غريبا ومستخدما ،
ولكن في حالة الفنون الأخرى ، بدت الأمور المناظرة لذلك مألوفة للغاية .
فقد كان من المعروف جيدا أننا عند الانصات للموسيقى لا تقتصر على
الاستماع الى الأصوات التي تتألف منها « الموسيقى » ، أى الى تتابع

الأصوات المسموعة أو تجميعاتها التي تتألف منها بالفعل ، بل نحن نستمتع كذلك بتجارب خيالية لا تمت الى عالم الصوت بآية صلة . فمن الجلي انها تجارب رؤوية وتجارب حركية . ويعرف الجميع كذلك ان اثر الشعر ليس مقصورا على استحضار الأصوات التي تسمع وتتردد في القصيدة ، فنحن حينما نستمتع الى الشعر بخيالنا نستطيع ان نحصل على تجربة تظم أصواتا ورؤى ، واحساسات لمسية وحركية مجتمعة ، بل واحساسات شم كذلك .

هذا الكلام يدل على أن ما نحصل عليه من العمل الفني ينقسم دائما الى قسمين : (١) تجربة حسية محددة ، قد تكون تجربة رؤوية أو تجربة استماع ، تبعاً للحالة . (٢) هناك كذلك تجربة خيالية غير محددة ، لا تقتصر على عناصر متجانسة مع تلك العناصر التي تكون التجربة الحسية المحددة - مع مراعاة طبيعتها الخيالية - ، بل هناك عناصر أخرى مقابلة لها أيضا . فالتجربة الخيالية بعيدة غاية البعد عند أساسها الحسي بطابعه المتخصص ، الى حد أننا نستطيع ان ندعوها تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة .

وعند بلوغ هذه النقطة ، سيرفع المفكر النظري الذي لم يتم نضوجه بعد صوته مرة أخرى ويصبح قائلاً : « انظروا كيف قلبنا رأساً على عقب الموائد على رأس النظرية المتينة القائلة بأن كل ما نحصل عليه من الفن هو اللذة الحسية القائمة على الرؤوية والسمع ! » فالاستمتاع بالفن لم يعد مجرد تجربة حسية بل هو تجربة خيالية . ومن نصحت الى الموسيقى بدلاً من اقتصراره على الاستماع اليها ، لم يعد يصادف في تجربته مجرد أصوات مهما كان حظها من اللطف . انه يجرب كل حالات الرؤوية والحركة . فهو يشعر بالبحر والسماء والنجوم ويسقط قطرات المطر وهدير الريح والعاصفة وانسياب الفدير (١) والرقص والعناق والعراك . وبدلاً من أن يرى الناظر الى الصوت مجرد تكوينات من الألوان ، فانه يتحرك في الخيال بين أبنية ومناظر طبيعية وأشكال انسانية . فما الذي يترتب على ذلك ؟ من الواضح أن ما سيترتب هو الآتي : لم تعد قيمة أى عمل فني معطى في نظر أى إنسان مؤهل لتقدير قيمته هي الاستمتاع بالعناصر الحسية التي يتألف منها بالفعل بوصفها عملاً فنياً ، بل أصبحت المتعة المترتبة على التجربة الخيالية التي توقظها فيه هذه العناصر

(١) انظر ما كتبه أرنست نيومان في ص ١٠٩ عن « الموسيقى التصويرية » Programme Music في دراسات موسيقية - سنة ١٩٠٥ .

الجسدية . فالأعمال الفنية هي هذه التجربة الخيالية الشاملة التي تمكننا
هذه الأعمال من الاستمتاع بها .

هذه المحاولة الخاصة يرد الاعتبار الى النظرية التقنية قد استندت
الى التفرقة بين ما تصادفه في العمل الفني من خصائص حسية فعلية ،
كما جاء بها الفنان ، وبين شيء آخر لا تصادفه فيه بالمعنى الصحيح ، بل
نستورده بالأحرى من حصيلة تجربتنا ومن قوى خيالنا . ويتصور الجانب
الأول شيئا موضوعيا منتما انتماء حقيقيا الى العمل الفني ، أما الجانب
الأخر فيتصور شيئا ذاتيا لا ينتهي بحق اليه ، بل ينتمى الى أفعال تحدث
بداخلنا عندما نتأمله . وهكذا يتضح أن القيمة المتميزة لهذه الناحية
التأملية ، قد تم تصورهما شيئا متضمنا في الجانب الثاني وليس في الجانب
الأول . وكل إنسان قادر على استخدام حواسه يستطيع أن يرى كل
الألوان والأشكال التي تحتويها أية صورة ، كما يستطيع أن يستمع الى
كل الأصوات التي تكون مجتمعة السقفونية ، إلا أنه لن يستطيع نتيجة
لذلك أن يستمتع بأية تجربة استاطيقية . فلكي يحقق ذلك ينبغي أن
يستخدم خياله ، ومن ثم فإنه ينتقل من الجانب الأول من التجربة المعطى
له في صورة حسية ، الى الجانب الثاني الذي يتم انشاؤه خياليا .

هذا فيما يبدو هو موقف الفلاسفة ، الواقعيين ، الذين تشبهوا
بالقول : بأن ما يدعونه « بالجمال » هو شيء ذاتي . والقيمة المتميزة
التي تتصف بها تجربة مثل الانصات الى الموسيقى ومشاهدة الصور قد
جاءت - في اعتقادهم - لا نتيجة لقدرة على إدراك بعض جوانب قائمة
في هذه الأشياء بالفعل ، أو نتيجة ادراكنا طبيعتها الموضوعية ، بل
جاءت نتيجة استثارتنا عند الالتقاء بها بفعل أفعال حرة معينة خاصة
بنا . وقيمة التجربة تكمن في هذه الأفعال . ورغم أننا قد « ننسبها »
الى الموسيقى أو الصورة (مع استخدام كلمة الأستاذ الكسندر وهي
Impute) فانها لا تنسب بالفعل اليها ، بل تنسب اليه (١) .

(١) هكذا جاء في كتاب الكينزي Beauty and other Forms of Values
(الجمال وأشكال أخرى من القيم) - ص ٢٥ ، ٢٦ . وفي كتاب كارين what is beauty
(ما الجمال) ١٩٢٢ - الفصل الرابع ولن أنسى أن الأستاذ الكسندر قد كتب فصلا
في نفس الكتاب (الفصل العاشر) أسماء The objectivity of Beauty (موضوعية
الجمال) .

على أننا لن نستطيع اتباع هذا الرأي . فإن التفرقة في جعلتها بين ما تصادفه ، وما نجى به ، أمر ساذج للغاية . فلنحاول النظر إليها من ناحية الفنان : فهو يقدم لنا لوحة ، ووفقا للنظرية السابق شرحها ، فإن الفنان قد وضع في هذه الصورة بالفعل ألوانا معينة نستطيع أن نتيبها بمجرد فتح أعيننا والنظر إليها . فهل كان هذا هو كل ما فعله عند رسم الصورة ؟ لا يغير جدال . فهو عندما رسمها كانت عنده تجربة أخرى غير تجربة رؤية الألوان التي وضمها على الخيش . إنها تجربة خيالية ذات طابع فعال شامل ، تتشابه إلى حد كبير مع تجربتنا التي أنشأناها لأنفسنا عندما نظرنا إلى الصورة . ولو عرف الفنان ما الذي يحدث عندما يرسم وعرفنا كيف ننظر إلى الصورة ، فسيبتين لنا عظم التشابه بين تجربته الخيالية ، والتجربة الخيالية التي حصلنا عليها من جراء النظر إلى عمله الكفنى ، بحيث يمكن اعتباره في درجة مساوية على الأقل للتشابه بين الألوان التي رآها في الصورة والألوان التي رآيناها ، وربما كانت القرابة أعظم . غير أنه إذا رسم صورته بطريقة ما جعلنا نشعر عندما ننظر إليها مستخدمين خيالنا بمتعة تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة مماثلة للتجربة التي استمتع بها الفنان لدى قيامه بالرسم . في هذه الحالة لن يكون لقولنا بأننا قد نظرنا إلى الصورة على ضوء تجربتنا هذه ، إلا أننا لم تصادف هذه التجربة فيها ، أى معنى . ولو ذكرنا للفنان مثل هذا القول لسخر منا ، وأكد لنا بأن ما اعتقدنا أننا قرأناه في الصورة كان نفس ما أودعه فيها .

ولا جدال في أن ما ذكرناه عن توفر شيء لدينا عند بدء التجربة أمر له مغزى ، ولا معنى أن ما يحدث لنا هو مجرد انفعال بالتجربة . إنه يمثل فعلا من أفعالنا التي نقوم بها لأننا أكثر الناس صلاحية لفعله . فإن التجربة الخيالية التي نحصل عليها بتأثير الصورة ليست مجرد التجربة التي تستطيع الصورة استثارتها . إنها تمثل التجربة التي بإمكاننا الحصول عليها . وهذا الكلام ينطبق بالمثل على الألوان . فإن الفنان لم يتضح في صورته ألوانا معينة تتأثر بها سلبيا لدى رؤيتها . فهو قد قام بالرسم ، وفى أثناء ذلك ترامت له ألوان معينة وهي تنبئت إلى الوجود . فإذا نظرنا نحن بعد ذلك إلى صورته ورأينا الألوان نفسها ، فإن هذا يرجع إلى تماثل قدرتنا على رؤية الألوان مع قدرته . ولولا فاعلية خراسنا ما أمكننا أن نرى الألوان إطلاقا .

من هذا يتضح لنا عدم وجود أى تمايز بين جانبي التجربة مثلما توهمنا . فليس هناك ما يبرر القول بأن الجانب الحسى منها هو شيء .

نصادفه فيها ، وأن الجانب الخيالى هو شئ نجي . به ، أو أن الجانب الحسى موجود فى العمل الفنى فى صورة موضوعية ، وأن الجانب الخيالى ذاتى . أو أن ما نصادفه فى الوعى مختلف عن صفات الشئ . ونحن بالتأكيد نصادف الألوان فى الصورة ، إلا أننا نصادفها هناك لأننا نستخيم أعيننا بطريقة فعالة ، ولدينا عينان تتميزان بالقدرة على رؤية ما أراد المصور أن يجعلنا نراه . وهو أمر لن نستطيع تحقيقه أى إنسان مصاب بعمى الألوان . فالقدرة على الرؤية متوافرة لنا ، وهى التى تهدينا الى ما يكشف لنا . وبالمثل ان قدرتنا الخيالية كامنة فينا . ونحن نهتدى الى ما تكشفه لنا ، وهو ما يمكن أن يسمى بالتجربة التخيلية الفعالة الشاملة ، التى نراها متمثلة فى الصورة لأن الفنان قد أودعها فيها .

وعلى ضوء هذه المناقشة ، فلنحاول المراجعة وتلخيص المحاولة التى قمنا بها للاستجابة عما هو العمل الفنى ؟ وعلى سبيل المثال فلنحاول تحديد ماهية المقطوعة الموسيقية ؟

١ - فى الاستاطيقا بمعناها الزائف التى نظرت الى الفن نوعا من الصنعة ، المقطوعة الموسيقية هى مجموعة من الأصوات المسموعة . ولم تذهب الاستاطيقيات « السيكولوجية » و « الواقعية » - كما نستطيع أن نتبين الآن - الى ما هو أبعد من هذا المعنى الاستاطيقى الزائف .

٢ - لو عني « بالعمل الفنى » العمل الفنى الحق ، لما كانت المقطوعة الموسيقية شيئا مسموعا ، بل شيئا لا يمكن أن يوجد الا فى رأس الموسيقى (انظر : ٣٠) .

٣ - وهذا العمل الفنى الى حد ما موجود فى رأس الموسيقى وحده (وهذا يتضمن بالطبع وجوده فى رأس المستمعين كذلك - وعند استخدام كلمة الموسيقى كنا لعنى الطرفين) . لأن خياله يعمل دائما على اكمال ما يسمع بالفعل وتصحيحه وتنقيحه (انظر : ٤) .

٤ - من هذا يتضح أن الموسيقى التى يستمتع بها بالفعل باعتبارها عملا فنيا لا يمكن اطلاقا أن تسمع سمعا حسيا أو « فعليا » . انها شئ يتم تخيله .

٥ - ولكنها ليست صوتا خياليا (وفى حالة التصوير انها ليست شيئا لونية خيالية ... الخ) . انها تجربة خيالية ذات تفاعلية شاملة (انظر : ٥) .

٦ - من ثم يمكن القول بأن الفن الحق هو شئ فعال شامل يدركه الشخص الذى يستمتع به أو يعيه باستخدام خياله .

٧ - نقلة الى الكتاب الثاني

إذا أضفنا ما استخلصنا في هذا الفصل الى نتائج الفصل السابق ،
حصلنا على النتيجة الآتية :

عندما نخلق لأنفسنا تجربة خيالية ، أو فعلاً خيالياً ، فإننا نعبر عن
انفعالاتنا وهذا ما ندعوه بالفن .

وما تعنيه هذه العبارة لم تيسر لنا معرفته بعد . وبإمكاننا شرح
هذه العبارة كلمة كلمة ، مع الحيلولة دون حدوث إساءة للفهم ، على الوجه
الآتي : كلمة « الخلق » تشير الى فعل إبداعى غير تقنى الطابع . وكلمة
« لأنفسنا » ، لا تعنى « استبعاد » الآخرين . وعلى العكس فيبدو على أية
حال أنها تتضمن هؤلاء الآخرين من حيث المبدأ . وكلمة « خيالية » لا تعنى
اطلاقاً « شيئاً متوهماً » ، كما أنها لا تدل على أن الشيء الذى دعى بهذا
الاسم شيء شخصى يخص من تخيل . . . و « التجربة » أو « الفعل »
لا تبدوا شيئاً حسيماً ، كما أنها لا تدل على شيء متخصص اطلاقاً . أنها
تمثل نوعاً من « الفعل الصام » الذى تستغرق فيه الذات برمتها .
و « التعبير » عن الانفعالات ليس بالتأكيد شيئاً ماثلاً لاثارتها . فالانفعال
موجود قبل التعبير عنه ، ولكننا عندما نعبر عنه فإننا نضفى عليه نوعاً
مختلفاً من التلوين الانفعالى . وهكذا يتضح أن التعبير من ناحية يخلق
ما يعبر عنه . هذا يعنى أن أى انفعال بالتحديد بما فيه من تلوين وغير
ذلك لا يمكن وجوده الا عند تحقق التعبير . وفى النهاية ، فإننا لن نستطيع
تحديد ماهية الانفعال الا اذا عطينا بذلك شيئاً يعبر عنه فى المناسبة
التي أشرنا اليها .

إن هذا هو أقصى ما يمكننا الاحتذاء اليه فى حالة تطبيق المنهج الذى
اتبناه حتى الآن . واقتصرت محاولتنا حتى الآن على ترديد ما يعرفه
الجميع . والمقصود بالجميع هم كل من اعتادوا البحث فى الفن وتمييز
الفن الحق من الفن المزعوم . وعلينا الآن أن نتجه الى ناحية أخرى .
سنصادف فيها مشكلات ثلاثاً . أنها مشكلات ثلاث لم تتضمنها العبارة
السابق ذكرها . فنحن لم نعرف ماهية الخيال ، ولا نعرف ماهية الانفعال ،
كما أننا لا نعرف طبيعة الصلة القائمة بينهما ، والتي تحدثت بالقول بأن
الخيال يعبر عن الانفعال .

هذه المشكلات في حاجة الى بحث (وهذا هو ما غنيت به بوجوب الاتجاه الى ناحية أخرى) . ولئن يتحقق ذلك بمواصله تركيز انتباهنا على الخصائص التي تتميز بها التجربة الاستيطاقية ، بل بتوسيع نظرتنا ، بقدر استطاعتنا ، بحيث نستطيع الاحاطة بالخصائص العامة للتجربة في شمولها . ولقد تبين في الفصل الافتتاحي للكتاب ، أن هذه الطريقة هي الطريقة الوحيدة التي نستطيع أن نأمل في حالة اتباعها ، الوصول اليها ما هو ابعد من المهمة الاولى الخاصة بالاعتناء الى تحديد مقنع لمعنى الفن ، وحل مشكلة تعريفه .

ووفقا لهذه الغاية ، فأننى سوف أبدأ في الكتاب الثاني من جديد ، وسأحاول استخلاص نظرية في الخيال ودوره في بناء التجربة في شمولها . وذلك بعد تنمية ما سبق أن ثاله الفلاسفة المعروفون عنه بالفعل . وعند قيامي بذلك لن أرجع الى أى شئ جاء متضمنا في الكتاب الأول . هذا يعنى أننى سوف أقوم بحفر النفق من اتجاه آخر مختلف - ان صح هذا القول - في نفس النقطة التي خدشتها خدوشا سطحية في الكتاب الأول ، وحاولت بقدر المستطاع ايضاحها . وباكتمال هذين الاتجاهين في البحث ، فانهما سوف يلتقيان وسيتمخض عن التقائهما نظرية في الفن سوف يتم بيانها في الكتاب الثالث .



ملحوظة لاحقة لصفحة ١٤٩ ، خاصة بالمتطور ومخطط الصورة .
للصورة بالطبع باعتبارها جسما ، مخطط ، كما يمكن أن يكتشف بمجرد النظر اليها . غير أنه اذا أريد رؤيتها باعتبارها عملا فنيا ، فعل المرء أن ينظر اليها عن بعد . وأنته اذا فعلت هذا لن يبدو مخطط الصورة في نظرك شيئا حسيما (وحتى لو كان كذلك فانك ستحاول أن تستيعمه بخيالك - انظر ص ١٤٧) . فهو لن يظهر لك الا شيئا خياليا اعتيادا على خيال لمسي (او بالأحرى خيال حركي - انظر ص ١٥١) . والأساليب الكلية الوحيدة التي تفسر ذلك هي اسباب غير استيطاقية ترجع الى نظرك للصورة على أنها جسم . وفي حالة مشاهدتك لها استيطاقيا ستختفي هذه الأسباب ، غير أنه قد تكون هناك في بعض ظروف معينة اسباب استيطاقية حقة يمكن بيانها فيما يلي :

المنظور (ويمد نتيجة منطقية لتخيل مخطط الصورة) يرجع الى
تبيعة التصوير لفن العمارة ، واذا قصد النظر الى شكل أى مدخل نظرة
استطائعية، وكان أحد جدران هذا المدخل مغلف بصورة قصد النظر اليها
كذلك نظرة استطائعية ، واذا أريد جعل هاتين التجريبتين الاستطائعتين
تجربة واحدة ، ولا شيء خلاف ذلك - فى هذه الحالة ، فبالنظر الى أن
مخطط الحائط يعد جزءا لا يتجزأ من تصميم العمارة ، لهذا ينبغي عند
رسم الصورة مراعاة توجيه خيال المشاهد تجاه مخطط الحائط ، لا بعيدا
عنه - وهذا يفسر السبب الذى دفع مصورى النهضة ، الذين كانوا
يعملون فى زخرفة المداخل ، الى احياء فكرة المنظور ، التى سبق استخدامها
بوساطة مزخرفى المداخل فى بومبي وفى أماكن أخرى من العالم القديم ،
ولقد برعوا فى ذلك - واستخدام المنظور فى حالة اللوحات التى يمكن
تحريكها هو مجرد حذقة -

الكتاب الثاني
نظريۃ الخيال

الفصل الثامن

التفكير والشعور

١ - ما بينهما من تباين

ليس هناك شيء ملووف من بين كل المظاهر التي تظهر في تجربتنا - لدى تأملها لها - أكثر من التباين بين التفكير والشعور . وسأحاول أن أبين جانباً من خصائص هذا التباين .

فلولا - الشعور يتميز بدفع من البساطة ، على نقض الفكر الذي قد يصبح القول بأنه يتميز بما يمكن أن يسمى بالقطبية العنصرية . إذ أننا كلما فكرنا أصبحنا إلى حد ما على وعي بوجود اختلاف بين التفكير الجيد والتفكير الرديء ، وعلى وعي بأننا قد نجحنا في مهمة التفكير أو أخفقنا . والفروق بين الصواب والخطأ والجيد والرديء والصحيح والباطل من الأمثلة الدالة على هذه القطبية الثنائية للفكر . ومن الواضح أن مثل هذه الفروق لا تحدث إلا في تجربة الكائن المفكر . وليس هذا مجرد كونها فروقاً ولا معنى لمجرد كونها اختلافات . إذ إن من المستطاع ظهور فروق بين الاعتقاد في المجهول ذاته . وعلى سبيل المثال الإحساس بالفروق بين الأحمر والأزرق والتمازج بين الساخن والبارد أو بين الصار واللام . والاختلاف أو التضاد الذي جعلني أصف التفكير بأنه ذو قطبية ثنائية من نوع مختلف عن الأمثلة السابقة . فليس هناك في حالة الشعور شيء يطابقها يصح قسميه في حالة الفكر بالأمثلة التفكير أو بالتفكير الجاهل . وأكثر الكلمات شهوةً للبلالة على ما يحدث في هذه الحالة هي الإنفعال . وبمثل الإنفعال ، يهاوله النجاح على أن القول الذي أخفق - أو نجح - ليس مجرد « قيام بقي فعل » بل هو « ملاحظة الفعل شيء » باعتباره كلمة

« محاولة » لا تدل على ما يسمى « بالنزوع » ، بل تدل على فعل يحدد لنفسه مهام محددة ، ويقرر أحكاما بالنجاح أو الاخفاق على نفسه بعد رجوع الى مقاييس أو معايير يفرضها وفقا لذلك على نفسه .

ثانيا - الشعور يتميز بنوع خاص من الخصوصية، بعكس ما يمكن أن يسمى بعلانية الفكر . فقد يشعر مائة من الناس بالبرد في الطريق ، الا أن كل شعور يشعر به أى شخص يعد خاصا به . ولكنهم عندما يفكرون جميعا في انخفاض درجة الحرارة الى خمس درجات تحت الصفر ، فانهم يفكرون جميعا في نفس الفكرة ، أى أن هذه الفكرة تعد عامة لهم جميعا . وقد يكون التفكير في هذه الفكرة شيئا خصوصيا بخلافه ، وقد لا يكون كذلك . الا أن الفكرة بمعنى الشيء الذى نفكر فيه ليست فعل التفكير ، كما أن الشعور بمعنى ما نشعر به ، ليس فعل الشعور . وفي الفقرة السابقة ، أشرت الى وجود اختلاف بين فعل الشعور وفعل الفكر . وفي هذه الفقرة ، سأشير الى وجود اختلاف بين ما نشعر به وما نفكر فيه . فالبرد الذى شعر به مائة الانسان الذين أشربا اليوم ليس الواقعة الطبيعية الخاصة بانخفاض درجة الحرارة الى عشر درجات تحت الصفر ، كما أنها ليست شيئا يرجع الى هذه الواقعة كذلك . إذ لو عاش أحد هؤلاء الناس مؤخرا في مناخ أشد برودة لما شعر بأى برد في هذه الأحوال الطبيعية . فهو مجرد شعور قد شعروا به ، أو بالأحرى مائة شعور مختلف . وكل شعور من هذه المشاعر المائة يخص الشخص الذى شعر به ، على أنه يوجد تماثل في بعض النواحي بين أى واحد منهم والآخرين . أما « الواقعة » أو « القضية » أو « الفكرة » الخاصة بانخفاض درجة الحرارة عشر درجات تحت الصفر ، فانها لا تعد مائة « واقعة » أو « قضية » أو « فكرة » مختلفة . انها « واقعة » أو « قضية » أو « فكرة » واحدة أدركها مائة رجل مختلفين ، أو قبلوها ، أو فكروا فيها . وما قيل هنا عن الصلة بين اناس مختلفين وما شعروا به وما فكروا فيه على التعاقب ، يصح كذلك على حالات الشعور والتفكير المختلفة على التعاقب التى يمر بها أى شخص مفرد .

ثالثا - إذا نظرنا الى هذين الاختلافين معا ، فنحس من ذلك القول بأن الأفكار قد تؤيد بعضها البعض أو قد ينأقض بعضها البعض . أما الشعور فليس كذلك . فإذا فكر أحد الناس - مثلاً فعلت - في انخفاض درجة الحرارة عشر درجات تحت الصفر ؛ لا يمكن القول بوجود اتفاق بيننا في التفكير في ذلك . وسقيقة حدوث اتفاق ؛ برغم أنها

لا تثبت صحة كلامي . الا أنها تجعل صحته أكثر احتمالا . فإذا رأيت أن انخفاض درجة الحرارة قد بلغ عشر درجات تحت الصفر ، ولم يقر أحد الناس ذلك ، فإن ذلك يدل على وجود تعارض بيننا ، ولا بد أن أحدا منا قد أخطأ . غير أنني إذا شعرت بالبرد ، فإن هذا الشعور الذي شعرت به لن يعد على الإطلاق متصلا بشعور أي إنسان آخر بالبرد أو الدفء . ولهذا لا يعد هذا الإنسان الآخر متفقا أو مختلفا معي .

ولقد قيل أحيانا بأن ما نشعر به هو شيء موجود على الدوام هنا والآن ، وأنه مقيد في وجوده بالمكان والزمان الذي تم فيه الشعور ، بينما ما نفكر فيه هو دائما شيء أبدي ، أي شيئا ليس له موضع خاص به في المكان أو الزمان ، بل هو موجود في كل مكان وعلى الدوام . ولعل هذا الكلام صحيح من ناحية . الا أننا حاليا قد نحسن صنعا إذا اعتبرناه اسرافا في القول ، أو إذا اعتبرنا الجزء الثاني منه على الأقل كذلك . فما نشعر به محدد في وجوده بغير جدال هنا والآن ، أي بالموضع الذي تم فيه الشعور . وتجربة الشعور تمثل سبيلا دائم التغير ، لا يبقى فيه شيء على حال واحد . وما نظنه ثباتا أو تكرارا ليس تماثل شعور في زمنيين مختلفين ، بل هو مجرد تشابه كبير أو قليل بين شعورين مختلفين . والدافع الوحيد الذي قد يدفع أي إنسان إلى تكرار ذلك ، وإلى الرجوع إلى الخرافة الميتافيزيقية القائلة بوجود مستودع يودع فيه كل ما هو ممكن من الشعور ، عندما لا يشعر به أحد ، هو الذعر الذي أحدثته المحاولات السفسطائية عندما ردت التجربة بأسرها إلى الشعور ، وبذلك جعلت العالم كله وهما للشعور . وأفضل رد على السفسطة لن يكون قولنا : « في هذه الحالة علينا أن نضفي على الشعور الصفات التي لا يصح أن تنسب إلى غير الأفكار » ، بل يكون بقولنا : « في التجربة أشياء أكثر من مجرد الشعور . فهناك الفكر كذلك » .

غير أنه إذا أردت تحديد التباين بين الشعور والفكر ، فليست ثمة ضرورة إلى تقدير أبدية كل موضوعات الفكر كما هي كذلك . وما ينبغي أن يحدث هو مجرد الإصرار على القول بأننا عندما نفكر ، فإننا نمنى بشيء يدوم ، حتى وإن لم يبق إلى الأبد ، أي بشيء يتكرر بحق باعتباره عاملا في التجربة حتى إذا لم يتكرر إلى ما لا نهاية . ولسنا بحاجة إلى التساؤل هل تعد الواقعة الخاصة بانخفاض درجة الحرارة عشر درجات تحت الصفر في صباح أحد الأيام حقيقة أبدية أم لا ، مهما كان معنى هذا الكلام . فإن كل ما ينبغي أن نذكره هو أنها حقيقة يعرفها أكثر من شخص واحد ، كما يعرفها نفس الشخص في أكثر من مناسبة . وإذا

قارنا سيل الشعور بسيل انهر ، نكأن الفكر شبيها بالأرض والصخور
التي تحدد مجراه والتي تتميز بصلابتها واستمرارها نحبها .

وربما كان من الحكمة هنا أن أدعو إلى التزام الحذر . فقد فرقت
بين أفعال الشعور والتفكير ، وبين ما يشعر به وما يفكر فيه على التوالي .
والكلمات مثل الفكر والشعور والمعرفة والتجربة لها - كما هو شائع -
دلالة مزدوجة . فهي تشير إلى كل من فعل الفكر وإلى ما يفكر فيه ، وإلى
فعل الشعور وما يشعر به ، وإلى فعل المعرفة وما تعرف ، وإلى فعل
التجربة وما نحربه . وعند استخدام مثل هذه الكلمات ، من المهم
ألا يحدث خلط بين أى معنى من معانيها المزدوجة . وما أخطر من الوقوع
فيه هو الآتي : من المهم أن نتذكر كذلك بأن الصلة بين الشئتين المشار
اليهما ليست واحدة في هذه الأمثلة المختلفة . فلا يقتصر الاختلاف بين
التفكير والشعور على اعتبار أن ما يشعر به هو شئ مختلف من حيث
النوع عما يفكر فيه ، كما أنه لا يختلف كذلك بسبب اختلاف فصل
التفكير من حيث النوع عن فعل الشعور ، بل يرجع هذا الاختلاف إلى أن
الصلة بين فعل التفكير وما يفكر فيه ، مختلفة من حيث النوع عن الصلة
بين فعل الشعور وما يشعر به .

٢ - الشعور

ونحن الآن إذا نظرنا للشعور في ذاته ، فإننا سنصادف نوعين
مختلفين من التجربة يوصف كل منهما بهذا الاسم . فاولا - نحن نقول
أن المسخونة والبرودة والصلابة والنخوة أشياء تشعر بها . وفي
اسكتلندا يقولون بوجود « شعور » بالشئ . ومن الواضح أنهم يتبعون
في هذا الاستخدام نفس المعنى . وإذا أردنا التوسع في هذا الاستخدام ،
أمكننا ادعاء وجود « شعور » بالصوت أو اللون . والواقع أننا لا نستخدم
هذه الكلمة في اللغة الإنجليزية (feeling) على نطاق واسع على هذا
الوجه . إلا أننا نستخدم كلمات مشتقة من مرادفها اللاتينية *sensio* .
فنحن نستخدم كلمة جامعة هي الحواس : *senses* للدلالة على أفعال
متخصصة مثل الشعور بالألوان والشعور بالأصوات والشعور بالروائح ،
وما شابه ذلك . ونسمى الفعل العام الذي يختص بذلك بكلمة الإحساس .
ثانيا - نحن نذكر وجود شعور بالسرور أو الألم أو الغضب وعلم جرا .
هنا كذلك لدينا فعل عام من الشعور يختص بأنواع « مختلفة » ، كل منها
يختص بجانب مما يشعر به . ومن الواضح أن هذا الفعل ليس من نفس

النوع الذي ينتمي اليه الاحساس ، ونسمه انفعالا على سبيل التفرقة بينهما .

والاختلاف القائم بين هذين النوعين من الشعور ليس مماثلا للاختلاف بين نوعين يتبعان جنسا مشتركا ، مثل الاختلاف بين الرؤية والسمع ، أو بين الشعور بالضيق والشعور بالخوف . فالرؤية والسمع يعدان تخصصين يهملان للجنس المشترك الذي ينتميان اليه وهو الاحساس ، بحيث يعد أى فعل من أفعال الرؤية أحد أفعال الاحساس ، كما يعد فعل السمع ، فعلا آخر . فإذا حدث أن رأينا وسمعنا فى نفس الوقت (كما يحدث غالبا ، وإن لم يكن على الدوام) ، كان معنى هذا أننا قد قمنا بفعلين من أفعال الاحساس معا . وهناك صلة بين الاحساس والانفعال أقوى من ذلك . فمتنهما يتفرع الطفل لدى رؤية ستارة قرمزية وهى تشرق فى ضوء الشمس ، فان هذا لا يعنى وجود تجربتين متميزتين فى عقله ، أحدهما الاحساس باللون الأحمر والأخرى انفعال الخوف . بل هناك تجربة واحدة هى اللون الأحمر المفزع . ونحن - يقينا - قادرون على تحليل هذه التجربة الى عنصرين ، أحدهما حسى ، والآخر خاص بالانفعال . الا أن هذا لا يعنى تقسيمها الى تجربتين مستقلتين بعضهما عن بعض مثل رؤية اللون الأحمر ، والاستماع الى صوت الجرس .

فالعنصران الحسى والانفعالى ليسا متحدين فى التجربة فحسب ، ان بينهما وحدة تتجسّد صيغة ذات قوام محدد . ومن المستطاع تحديد هذه الصيغة بالقول بوجود سبق للاحساس على الانفعال . والسبق هنا لا يعنى وجود أولية فى الزمن . فلو كان صحيحا ، لكان معنى هذا وجود تجربتين بطلا من تجربة واحدة . كما أن هذا السبق ليس مماثلا للصلة بين العلة والمطلول ، لأن الاتصال ليس معلولا للاحساس . انه عنصر متميز مستقل فى التجربة . وهو ليس كذلك مماثلا للصلة المنطقية القائمة بين الأساس واللاحق . ومع هذا فنحن نستعظم كلمة « لأن » ، للدلالة على الصلة بين الاحساس والانفعال . إذ نقول : ان الطفل قد فزع لانه رأى الستارة ، على الرغم من أن رؤية الستارة والانفrazع ليسا تجربتين منفصلتين . والصلات من هذا النوع مألوفة مهما كانت الصورة التى نختارها لوصفها . ففى حالة رفع يدي من المرقق بشد العضلة ذات الرأسين ، لا يعد شد هذه العضلة ورفع اليد فعلين من أفعال الجسم ، بل هما فعل واحد . هذا الفعل الواحد يمكن تحليله الى هذين القسمين . وفى هذين القسمين ، شد العضلة يعتبر فعلا سابقا لتحرير موضع اليد (إذ أن اليد ترتفع لحدوث شد فى العضلة ذات الرأسين) . وهذا بالرغم

من أنه من الناحية التثريحية يتعذر شدة البضيلة ذات الرأسين قيل ارتفاع اليد . وسوف أشير الى سبق الاحساس على الانفعال هذا بوصف أى انفعال معطى بأنه « شحنة الانفعال » التى تناظر الاحساس ، أو التى تناظر المحسوس ، إذا واعيئنا الرغبة فى تمييز فعل الشعور عما نشعر به ، وجعل كلمة احساس مقصورة على فعل الشعور .

والقول بأن لكل محسوس شحنته الانفعالية يحتمل أن يكون صحيحا . ويصعب التقم بعيدا عنه برهنة ذلك تفصيلا : ويرجع هذا من ناحية الى صعوبة الرجوع الى المعايير الضرورية ، لأننا نجرب عادة وفرة من المحسوسات فى نفس الوقت ، ومن ثم لن يسهل علينا التحقق من أن لكل محسوس منها شحنة انفعالية متميزة . ومن ناحية أخرى ، لأننا قد اعتدنا من أجل غايات الحياة اليومية أن فلتقت الى احساساتنا بعناية أكثر من التفاتنا الى انفعالاتنا .

وعادة « تعقيم » المحسوسات بتجاهل شحنتها الانفعالية ليست متماثلة فى شيوها بين جميع أنواع الناس وفى جميع أحوالهم . ويبدو أنها من الخصائص التى يتميز بها بوجه خاص الباقون « والمتعلمون » فيما يدعى بالحضارة الأوربية الحديثة . وعند هؤلاء تظهر هذه الظاهرة لدى الرجال أكثر من ظهورها عند النساء ، كما أنها أقل ظهورا عند الفنانين من الآخرين . ودراسة ما يدعى برمزية اللون فى القرون الوسطى يعنى البحث فى عالم لم يعرف فيه حتى الراشدون والمتعلمون الأوروبيون أية أمارات تدل على تعقيم المحسوسات اللونية . وفى هذا العالم ، كان أى انسان يعى رؤية أى لون ، ويعى فى نفس الوقت الشعور بالانفعال المناظر ، كما هو الحال الذى مازال سائدا لدينا عند الأطفال والفنانين . ولقد تأصلت - كما هو محتمل - عادة تعقيم المحسوسات عند أولئك الذين يحتمل قراءتهم هذا الكتاب ، بحيث يصادف أى قارئ يحاول تجاوزها صعوبات جمة للتقلب على المقاومة التى تقابله فى كل خطوة من خطوات بحثه . غير أننى أرى - فيما أعتقد - أنه إذا أفلق فى التعرف الى ما يحدث فى نفسه بالفعل ، فإنه سيفكر أن كل محسوس يظهر له يكون محملا بشحنة انفعالية خاصة به ، وأنه نظرا الى ارتباط الاحساس والانفعالات على هذا الوجه ، فإنهما يعدان عنصرين وثيقى الصلة فى كل تجربة من تجارب الشعور . وهذه الظاهرة واضحة عند الأطفال أكثر من وضوحها عند البالغين ، لأنهم لم يتشبعوا بعد بمبادئ المجتمع التى ولما فيه - وهى واضحة عند الفنانين أكثر من وضوحها عند باقى

البالغين . اذ لكى يصبحوا فنانين ينبغي ان يدربوا أنفسهم على هذه الخاصة حتى يقاوموا هذه المآلات . اما اولئك الذين ليسوا اطفالا ولا فنانين ، فليس امامهم لادراك هذه المسألة افضل من تأمل هذين المثلين . فبمجرد قيامهم بذلك - فيما اعتقد - سيقنعون بان المحسوسات لا يمكن ان تظهر الا مشحونة بالانفعالات ، ومن ثم قد يساعدكم هذا على الاهتمام الى النتيجة الخاصة بان المحسوس الخالى من الانفعال - او المحسوس فى لفة الفلسفة الشائعة - ليس بالمحسوس كما يحدث فى التجربة بل هو محسوس قد تعرض لعملية تمقيمية .

والشعور يبدو شيئا قد انبعث فينا مستقلا عن كل فكر ، كما يبدو شيئا يحدث فى نطاق جانب من طبيعتنا فى مستوى أدنى من مستوى الفكر ، كما انه يعمل فى مستوى اقل من مستوى الفكر ايضا ، وبغير تأثير به - وكل ما قلناه على الشعور وكل ما قد يقوله عنه اى انسان - قد تم اكتشافه بطبيعة الحال (او قد أسى اكتشافه) بواسطة فعل الفكر ، وفى هذه الحالة يبدو بكل بساطة ان الفكر قد قام بكشف ما كان موجودا مستقلا عنه ، وكأننا قد قمنا بالتفكير فى اى نسيج عضوى من اجسامنا او فى اية وظيفة من وظائف أجهزة جسمنا . وهى اشياء يمكن ان توجد - بلا جدال - وان تقوم بعملها فى حالة تفكيرنا فيها او عدم تفكيرنا على حد سواء . ومسألة هل يعد هذا الامر صحيحا ام لا ليست من المسائل التى يسهل تقرير اى شىء بشأنها . وفيما يتعلق بالحاضر ، علينا ان نقنع باجابة مؤقتة ، وهى قولنا : انه يبدو كذلك . فيلوح ان طبيعتنا الحسية الانفعالية - باعتبارنا كائنات ذات شعور - مستقلة عن طبيعتنا الفكرية بوصفنا كائنات عاقلة . وهذه الطبيعة الحسية الانفعالية تكون مستوى من التجربة أدنى من مستوى الفكر . وعندما قلت : انها أدنى ، لم أقصد انها غير مهمة نسبيا فى امور الحياة الانسانية ، او انها تمثل جانبا من كياننا يجوز لنا ان نزيديه او نستعين به . وما أقصده ان لها (لو كنت قد أصبت فى رأى عنها) طابع الأساس الذى يقام فوقه الجانب العقلى من طبيعتنا ، هو أساس قد وضع ووطد فى كل من تاريخ الكائنات الحية ، بوجه عام ، وفى تاريخ كل فرد قبل ان يقام فوقه بناء الفكر العلوى . وهو ييسر لهذا البناء العلوى اداء مهامه على خير وجه عندما تتوافر له سلامة الأحوال .

هذا المستوى من التجربة الذى تقتصر فيه على الشعور بكلا معنيي الكلمة - واقصد بهذين المعنيين قيامنا بتجربة الاحساسات مضافا اليها شعنائها الانفعالية الخاصة بها - اقترح تسميته بالمستوى النفسى .

وعند استخدام هذه الكلمة قد قصصنا التلميح الى الاختلاف التقليدي بين كلمة « نفس » psyche او « روح » soul وكلمة spirit ، باعتباره مناظرا للاختلاف الذى ذكرته بين الشعور والتفكير ، كما قصصنا الإشارة الى كلمة سيكولوجي زادت القول بأن المجال الصحيح للفلم الذى يختص بذلك هو دراسة الأشياء التى تدعى لقمسية بحق . ومعنى هذا أننا نعتقد أن المهمة الحققة للسيكولوجي : هى البحث فى هذا المستوى من التجربة ، وليس فى المستوى الذى يتسم بطابع الفكر (انظر ص ١٧٥) . وأمل ألا أكون بحاجة الى الاعتذار لاستخدامى كلمة تذكر بعض القراء بجمعية الأبحاث النفسية Society for Psychical Research لتداعياها معها فى عقولهم .

وعند استخدامى كلمة « شعور » فى هذا الكتاب ، سوف أقصر على الإشارة الى المستوى النفسى من التجربة ، ولن أجعلها مرادفة للانفعال بوجه عام . ويحتوى هذا المستوى بحق على عالم متنوع رحيب من الانفعالات ، الا أنها كلها مقصورة على شحنات الانفعالات التى تصخب المحسوسات . اذ أنه عندما يظهر الفكر الى عالم الوجود (ولن تتضمن خطتى فى هذا الكتاب الكلام عن كيف يحدث هذا ولماذا) فإنه يكون مصحوبا بأنواع جديدة من الانفعالات . وأقصد بذلك الانفعالات التى لا تظهر الا عند المفكرين ، والتى لا تحدث الا نتيجة لاتباعهم طريقة معينة فى تفكيرهم . هذه الانفعالات نسميها أحيانا بالمشاعر . الا أننا فى هذا الكتاب سأتجنب مثل هذه التسمية ؛ حتى لا يحدث خلط بينها وبين التجارب المتميزة التى تصادفها فى المستوى النفسى .

٣ - التفكير

يزود الشعور الفكر بأكثر من مجرد الأساس الذى يرتكز اليه . فهو قد يكون موضوعه الوحيد الذى يعنى به فى حالة تركزه عليه . والفكر فى صورته الاولى يبدو (١) وكأنه لا يعنى بغير الشعور بحيث استطاع القول بأن الشعور هو موضوعه الوحيد الكلى . وهذا لا يعنى عدم وجود صورة ثانوية أخرى للفكر . والى هذه المسألة سنعود فيما بعد . وفى الحاضر علينا بحث هذه الصورة الاولى .

(١) ما دعيت الى قول كلمة « يبدو » وما شابهها فى هذا القسم . سيوضح فى القسم التالى .

ونحن علينا نفكر في الأفكار التي نعبر عنها في عبارات مثل قولنا :
 « أنا متعب » ، و « اليوم حار » ، و « هناك رقعة من اللون الأزرق » ،
 يبدو واضحا أننا نفكر في مشاعرنا ، وأنا قد أصبحنا نتيجة لفعل من
 أفعال الانتباه على وعي بمشاعر معينة توفرت لنا في هذه اللحظة ، وأنا
 سنعمل على التفكير في هذه المشاعر ، باعتبارها متصلة بصلات معينة
 بمشاعر أخرى متذكّرة باعتبارها أشياء ماضية ، أو أشياء متخيلة ممكنة .
 وهكذا فالقول بأن « اليوم حار » يعني قياسي بتصنيف محسوساتي
 الحاضرة باعتبارها محسوسات خاصة بالحرارة ، كما أنه يعني القيام
 بمقارنتها بتلك الأنواع من المحسوسات الخاصة بالشحور بالحرارة التي
 اعتدتها بوجه عام ، كما يعني تمرير عن نتائج المقارنة بالقول بأن
 الحرارة في هذا اليوم قد اقتربت أكثر من المرات الماضية من الحد الأعلى
 للحرارة ، كما يدل على ذلك المقياس الذي استخدم في قياس درجات
 الحرارة فيها كلها .

وفيما يتعلق بعبارات مثل القول « هذه قبعتي » يبدو الشيء نفسه
 صحيحا ، وإن لم تتضح صحته تماما . والرجوع إلى مشاعري هنا ليس
 صريحا ، إلا أنه حقيقي كل الحق . فإنا عندما أقول : هذه قبعتي ، فأنني
 أقرر صلات معينة بين مشاعر معينة عندي الآن (مثلا عندما أنظر إلى
 قبعتي ستظهر بعض محسوسات معينة للألوان وقد انتظمت في صورة
 معينة) ، وبين مشاعر أخرى أتذكر أنها كانت عندي فيما مضى . وعلى
 سبيل المثال - المشاعر التي أستطيع الإشارة إليها بالقول بأنها خاصة
 بكيفية « بدت » قبعتي كما أتذكرها وهي معلقة على مشجب في قلعة
 بيتي . وأنا أقرر أن هذه الصلات ذات نوع معين يجعلني أعتبر القيمة
 التي أنظر إليها الآن شيئا لا يمكن أن يكون شيئا آخر خلافاً لقبعتي .
 ووصف كل هذا المحسوسات والصلات بينما يتضمن تعقيدات تكاد
 تكون لا متناهية . إلا أن هذا لن يكون سببا في التشكيك في الواقعة ،
 فإن عملا مألوفاً للغاية مثل تعرف قبعة انسان هو في الواقع إنجاز
 معقد إلى أبعد حد ، ويحتوي على عدد وفير من الأفكار ، ويحتل حدوث
 خطأ في كل فكرة منها .

وقد يبدو هذا النوع من التحليل صحيحا في حالة كل التفكير الذي
 يدعى تجريبي . وحتى عندما نقرر أحكاما خاصة بالمشاكل الأجسام ،
 أو أحجامها ، والمسافات التي تفصل بينها ، فيبدو أننا في آخر المطاف
 قد عبرنا عن أفكارنا الخاصة بالصلات بين المحسوسات الملموسة
 والمحسوسات الممكنة . فإنا إذا قلنا : « هذه الخطوط الحديدية التي

تظهر وكأنها تتقارب هي في الواقع متوازية ، ، فأننى أكون أولا قد خنبت الى صيغ من الألوان التى أراها غنى هذه اللحظة أمامى . ثم بعد ذلك انتقلت من هذه الصيغ أشرطة معينة من الألوان الفاتحة التى تحقق من أنها المعادن الخاصة بقضبان السكك الحديدية ، ثم قارنت بعد ذلك الصيغة التى تتألف منها هذه الأشرطة بنوعين آخرين من الصيغ ، أحدها يمثل أشرطة متوازية ، والآخر يمثل الشريطين وقد التقيا . وآخر ما فعلت هو قيامى بالفعل - مع استخدام كلمة « بالفعل » الدالة على الحذر - بتحذير نفسى بوجوب علم الاعتقاد - برغم التشابه بين ما أراه الآن وبين ثانى هذه الصيغ - بأننى إذا سافرت فى قطار يسير على قضيبين حديديين وقيمت بقياس المسافة بينهما من وقت لآخر ، فأننى سأحصل على النتيجة نفسها التى أحصل عليها عندما أقيس بأصابعى الخطوط المرسومة فى الصيغة . وكرر القول بأن أى تحليل تقريبي يكاد يكون معقدا الى درجة قصوى ، ولا تحليل مهما كان معقدا يمكن أن يعد مستقصيا . على أن هذا لا يثبت أن التحليل خاطئ ، بل هو يدل على التعجل الذى يتسم به الفكر .

من هذا يتضح أن تجربتنا لعالم المكان والزمان ، « عالم الطبيعة » أو « العالم الخارجى » - وكلمة خارجى لا تعنى العالم الخارجى عن أنفسنا (لأننا إذا اعتبرنا أنفسنا هى أجسامنا ، كانت أنفسنا جزءا منه ، كما أننا إذا قضدنا نحن « عقولنا » ، فلن يكون هناك أى معنى للقول بوجود شيء خارجها) ، بل تعنى عالم الأشياء الذى يعد فيه كل شيء خارج الآخر ، أو عالم الأشياء المبعثرة فى المكان والزمان - هو تجربة حسية من جانب (وبعبارة أدق حسية انفعالية) وفكرية من جانب آخر ، على أساس أن الحس يعنى بالألوان التى نراها والأصوات التى نسمعها وعلم جرا ، والفكر يعنى بالصلات القائمة بين هذه الأشياء .

ولكن الفكر نفسه بوصفه عنصرا فى هذا النوع من التجربة هو شيء يسمح بالتفكير فيه . ومن هنا جاءت الصورة الثانوية للفكر التى لا نفكر فيها فى مشاعرنا أو نكتشف فيها صلوات بين شعور وآخر ، بل نفكر فيها فى أفكارنا ، أى أننا نعنى فيها بالأسس التى يبحث وفقا لها فعل الفكر فى صورته الأولية الصلوات بين المشاعر ، أو بعبارة أخرى الأسس التى تقوم وفقا لها الصلوات الباطنية بين ما نفكر فيه فى مثل هذه المناسبات . وسيان إذا وصفنا الأحكام التى قررناها الفكر فى هذه الصورة الثانوية بأنها قد أكتت الصلوات بين فعل من أفعال الفكر وفعل آخر ، أو بأنها قد أكتت الصلوات بين شيء نفكر فيه وشئ آخر . ومن

المستطاع تسمية هذه الأحكام بقوانين الفكر للترقة بينها وبين ما يدعى تقليديا بقوانين الطبيعة . الا أنها لا تعد قوانين عالم خفى منفصل تماما عن عالم الطبيعة أو عالم الحس . انها قوانين من المرتبة الثانية خاصة بهذا العالم نفسه . اذ استطاع الاحتذاء اليها - أو برهنتها أو تعديليها عند الحاجة - بعد رجوع لا الى التجربة الحسية الخاصة برؤية لون معين أو الاستماع لصوت معين في مناسبة معينة (اذ من الواضح أن هذه التجربة تساعدنا على صياغة قانون من المرتبة الأولى أو برهنته أو تحويله فحسب) ، بل الى التجربة الفكرية الخاصة بالتفكير باتباع سبل معينة واكتشاف أن أفكارنا متصلة وفقا لنوع معين من النظام .

هذه المهمة الثانوية للفكر ، أو الفكر في المرتبة الثانية - والتي تمت تقليديا للترقة بينه وبين الفكر في المرتبة الأولى عند الترقة بينه « العقل » و « الفهم » أو بين « الفلسفة » أو « العلم » ، وهلم جرا - قد تعرضت للكثير من الفموض الأجوف . وكل معرفة مستمدة من التجربة كما يستطيع أي إنسان أن يتبين . وإى شئ يدعى لنفسه حق الانصاف بأنه معرفة ينبغي أن يرجع الى التجربة لاعتياده وبرهنته . وهذا الكلام يصدق على الميتافيزيقا واللاهوت أو الرياضة البحتة ، كما يصدق على جداول نوقيت القطارات ، أو مرشدى زدين للكريكت . على أن كلمة « تجربة » قد غدا لها معنى ثانوى . اذ أنها تستخدم أحيانا في المهارات الفلسفية للدلالة على التجربة الحسية . وبهذا المعنى المستحدث تكون الأفكار من المرتبة الأولى وحدها هي التي تعنى « بالتجربة » (١) ، ويستطاع اختيارها بالرجوع اليها . أما الأفكار من المرتبة الثانية ، فمن الواضح تعذر اختيارها ، فكيف اذن يتم التحقق منها أو ضبطها ، وبحق كيف يستطاع أولا الاحتذاء اليها ؟ . لقد اعتقد كانط أنها تعرف بطريقة خفية ما « يشير رجوع الى التجربة » . . . وجاب بعض الفلاسفة المجددين بعد رفضهم بحق هذه الفكرة الخفية المناقضة بفكرة أخرى بدلا منها . اذ ذكروا أن أية قضية نعبر فيها عن فكرة من المرتبة الثانية ليست حكما خاصا بالموضوع الذي تناقشه ظاهريا ، بل هو قول يقرر تساوى كلمتين أو جملتين في اللغة التي نزمع استخدامها في المناقشة . وليست ثمة حاجة الى نقد مثل هذه الزاعم تفصيليا . ويكفى أن نذكر الالتباس الذي اعتيدت عليه اذا رجعنا الى القياس الآتى :: القضية الكبرى هي أن كل معرفة مستمدة من التجربة (وهو كلام يتضمن القول بأنه لا اختلاف بين

(١) ان هذا هو السبب الذي جعل الأفكار من المرتبة الأولى « تجريبية » .

الفكر والاحساس من حيث كونهما تجربة) . والمقدمة الصغرى هي أن الفكر ليس تجربة . ومن ثم تكون النتيجة المستخلصة هي أن الفكر من المرتبة الثانية - الذي يستند في الواقع على تجربة التفكير - إما معرفة في معنى خفي ومختلف للكلمة ، أو ليس بمعرفة على الإطلاق .

٤ - مشكلة الخيال

في القسم السابق ، وصف الفكر في مهمته الأولية بأنه معنى بالصلة بين المحسوسات . إلا أن هذا الوصف يؤدي إلى صعوبة . لأن المحسوس لا يظهر لمقولنا إلا في فعل الاحساس المناظر . فهو يظهر عندما نقوم بإداء هذا الفعل ، ويختفي بمجرد انتهاء الفعل . فهو « كمعطى » اعتياداً على حقيقة ظهوره على هذا الوجه . ولأنه كمعطى فإنه يختفي على الفور .

والآن ، لنفترض أنني قربت يدي من النار لبطح ثوان وشعرت بازدياد سريع في الحرارة . فما شعرت به في اللحظة التي ازداد فيها اللمعة بحيث أصبح حرارة موجبة هو شيء بالتأكيد أشد سخونة مما شعرت به قبل ذلك بشانية . ولكن كيف عرفت أنه أشد سخونة ؟ . يتقنم البيان السابق ذكره القول بأن لدى وسائل لمقارنة المحسوس الذي أشعر به الآن بالمحسوس الذي شعرت به منذ ثلثية مضت . إلا أن المحسوس الذي شعرت به منذ ثلثية لم يعد قائماً الآن . إنه قد اختفى مخولاً في تيار الاحساس . فهو لم يعد موجوداً لكي يقارن بما جاء في المره . وبالمثل ، فإن محسوسات المستقبل والمحسوسات الممكنة ومحسوسات الآخرين هي محسوسات غير حاضرة عندي هنا والآن ، ومن ثم فإنها ليست أشياء بإمكانني أن أناقش صلتها بالمحسوسات الحاضرة أمامي الآن . من هذا يوضح أن عبارة « الصلة بين المحسوسات » ، لا معنى لها . إلا إذا طبقت على الصلات بين المحسوسات الحاضرة أمام نفس الشخص في الوقت نفسه . وحتى إذا لجأنا إلى هذا التحديد ، فإنه لن يساعد على تبرير هذه العبارة كلية . إذ يبدو من المحتمل أن نقل المقارنة بين محسوسات تحدث في نفس الوقت مع النظر في الصلة بينها ، يستغرق فترة من الزمن ، خلالها ، تكون هذه المحسوسات قد مضت في سبيلها ، وأصبحت فئاتاً لمحسوسات أخرى . فتيار الحس - فيما يبدو - يقضي على أي محسوس قبل أن يكون قد استمر في البقاء مدة كافية تسمح بدراسة مثله .

ولا يخفى ههنا المحسوسة قلباً الاتصال الفلسفية المتعاقبة ، التي
تتشبث بأراء متباينة لتلك التي تم التعبير عنها في أول جزء من القسم
السابق ، إلى اختيار مفردات تشكر فيها بطريقة مضجرة ملامح معينة من
المحسوسات . إذ تدعى المحسوسات « بالمادة الحسية » ، بحيث لا تعنى
الكلمة « مادة حسية » ما تمنيه كلمة « معطى » كما سبق فربما قرأ ههنا
بل تعنى شيئاً بعيد الاختلاف . فهي تعنى شيئاً معطى ومودعا عندنا
وثانياً أو محدداً مثل خط منسوب المقارنة في أى عمل قياسي ، أو مثل
المادة التي يقام على أساسها أى فرض علمي ، والتي يرجع إليها عند
اختباره . وعلى في حالة استخدام كلمة محسوس بدلاً من كلمة مادة
حسية ، فإنها تستعمل للدلالة على هذا المعنى وما يتضمنه . وهذه
التضمنات باطلة بطلاناً كلياً بطبيعة الحال . إذ أنها تمتد على نسبة
أشياء إلى المحسوسات مناقضة تماماً للخصائص التي تعصف بها
باعتبارها محسوسات . إلا أن هذه التضمنات الباطلة قد تبرزت - وكأنها
من آثار تنويم مغناطيسي - بفعل طائفة شاملة من المصطلحات الأخرى .
فمثلاً قيل إن صلتنا بمحسوساتنا تعنى « التعرف إليها » . على أنك لن
تستطيع التعرف إلى المحسوس . فلنكن نستطيع التعرف إلى مدينة
أو كتاب أو رجل ، عليك أن تلتقي به أو بها في مناسبات مختلفة .
ولا يتعرف الإنسان إلى شخص أو شيء إلا إذا تكررت ملامحه في تجربته
بحيث يميزه عند تكرار ظهوره شيئاً مماثلاً لذاته التي ظهرت فيما مضى .
بيد أن المحسوسات لا تبقى أو تتكرر . فالحجرة قد تتكرر ، ومن ثم قد
يتعرف إليها أى امرئ ، ولكن هذه البقعة الحمراء لن تتكرر . والجزء
قد يتكرر ، والشخص قد يتعرف إلى الحزن . أما هذا الشعور بالتعب
بالذات الذي تمثل في صورة فريضة في حالة الشعور به فلم يسبق
الشعور به من قبل ، مهما كثرت الحالات التي تم فيها الشعور بها مماثله
من قبل . وإلى جانب هذا ، يقال إنه من المستحيل إدراك حقيقة أى حكم
تجريبي بالرجوع إلى المحسوسات وذلك إذا لم ادرك قبل ، في مناسبات
معينة ، تظهر هذه المحسوسات بنفسها التي كان من الواجب أن تظهر لنا
في ذاتها ، لو كان الحكم صحيحاً . إلا أن هذا يتضمن القول بأن بإمكاننا
الأول أن نعرف كيف سيكون حال أى محسوسات معينة غير عاجزة أمامي
عند صحتها بل ، وإن تكون قادراً على القول : « إن هذه هي المحسوسات
التي توقعها » أو هذه ليست المحسوسات التي توقعتها . فإذا أمكنني
أن أقول بين محسوسات قد أصبحت متواترة لي بأية فكرة عنها قد
قررتها سلفاً قبل توفرها لدى ، فسيتبين بوضوح كيف يمكن تحقق ذلك .

ونحن نواجه رأيين بديلين . فاما أن أولئك الذين يستخفون كل هذه العبارات (ونحن من بينهم ، إذ أننا فعلنا ذلك في القسم السابق) قد تكلموا وراء من أشتع صنف يمكن تخيله ، أو أنهم قد أساءوا بقصد استخدام كلمة « محسوس » وكل ما يماثلها . فهم لم يمتوا بها الألوان والأصوات والروائح المؤقتة الزائلة ، التي نشعر بها بالفعل في الاحساس ، بل عنوا شيئا مختلفا ، قد أخطأ هؤلاء الكتاب في تصويره أو جعلوه بديلا لهذه الكلمة . ولكي تحكم بالإدانة في خطأ ليس فائق الجسامة بحيث يعد مقبولا فلنفترض أن هذه الأشياء الأخرى موجودة . وأنها من نواح معينة كثيرة الشبه بالمحسوسات إلا أنها تختلف أساسا عن المحسوسات من ناحية عدم كونها شيئا منسوبا وزائلا بالكلية ، وهكذا يمكن الاحتفاظ بأى منها في العقل كموضوع انتباه بعد أن تكون لحظة الاحساس قد ولت ، أو بحيث يمكن توقعها قبل حدوثها .

ولم وجدت مثل هذه الفئة من الحقائق ، لكان من الواضح أن الأشياء التي تتبعها ليست محسوسات ، والفعل المتصل بها إحساسا . ومع هذا فقد تكون هذه الأشياء هي ما يسمى بالمحسوسات في الفلسفات التي أشرت إليها . ونحن في الواقع باكتشافنا ماهية هذه الأشياء ، قد نستطيع إعادة تفسير هذه الفلسفات بطريقة تساعد على انقاذها من الاتهام الموجه إليها بأنها محض هراء .

والفصلان التاليان سيضطلمان بهذه المهمة . إذ سأحاول فيهما بيان وجود أشياء يمكن اعتبارها ماثلة للأشياء التي أصابها هيوم بالأفكار ، على أساس تمايزها عن « التأثيرات » . وسأجعل ما ذكره عنها نقطة بدء لي . وسأحاول أن أبين وجود فعل خاص من العقل مرتبط بها ، وأن هذا الفعل هو ما نسميه عادة بالخيال باعتباره متمایزا عن الاحساس من جهة ، وعن الفهم من جهة أخرى . هذا الفعل أو هذا الـ *quarantia* - الذي لولاه وفقا لما قاله أرسطو لتعذر التنقل - أو هذه « الملكة العمياء » وإن كان لا غنى عنها ، والتي تقوم تبعا لما قاله كانط بإحداث الصلة بين الاحساس والفهم ، تستحق في اعتقادي دراسة أعظم اكتيالا مما لقيت حتى الآن . من ناحية ، لقيمتها في ذاتها (أي من ناحية أنها تزود ، كما سأبين فيما بعد ، بالأساس الذي تعتمد عليه أية نظرية خاصة بالتجربة الاستطابقية) . ومن ناحية موضعها من البناء العام للتجربة في شمولها باعتبارها النقطة التي يلتقي فيها فصل الفكر بالجنابة التفسيرية المحضة للشعور .

ملحوظة - خاصة بما جاء في ص ١٦٨ عن السيكلوجي في صورتها الحقة والباطنة . التفرقة المذكورة في ص ١٦١ تؤدي الى القول بأنه اذا كان من الضروري عند دراسة طبيعة الشعور التأكد مما يقوم به الأفراد القانون بالشعور بالفعل ، فانه من الضروري كذلك عند دراسة طبيعة التفكير ، التأكد مما يقوم به بالفعل أولئك القانون بالتفكير ، وكذلك هل أسفر ما يقومون به عن نجاح أو اخفاق . وهكذا ينبغي أن يكون علم الشعور « تجريبيًا » (ويعني بذلك أن يختص بالتأكد من الوقائع - أو الأشياء التي تسمح بمشاهدتها - بالإضافة إلى تصنيفها) . أما العلم الخاص بالفكر فيجب أن يكون معيارياً Normative أو « Criteriological » (بلغة كولنجود - والاختلاف موجود في اللغة الانجليزية وحدها) . ويقصد بذلك بأنه ليس معنياً فقط « بوقائع » الفكر ، بل يعني كذلك « بالمعايير » أو المقاييس التي يفرضها الفكر على نفسه . والعلوم المعيارية Criteriological . مثل المنطق والأخلاق ، قد أصبحت مقبولة منذ عهد بعيد باعتبارها قد جاءت بالسبيل الصحيح لدراسة الفكر . وفي القرن السادس عشر ، اخترعت كلمة « سيكلوجي » للدلالة على علم « تجريبي » خاص بالشعور . وفي القرن التاسع عشر ظهرت فكرة تقول بأن السيكلوجي لن يقتصر على القيام بدور مكمل للموز الذي تقوم به القوائم المعيارية القديمة وذلك بقيامها بتزويدها بسبيل صحيح لدراسة الشعور ، بل أنها تستطيع أن تحل محلها . إذ أنها قادرة على التحجج بطريقة علمية متسيرة للتصنيف لدراسة الفكر ووفقا لاساءة التصور هذه ، هناك الآن شيان يسميان « سيكلوجي » : « الشيء الأول - علم تجريبي صحيح وله أهمية (من كل من الناحية النظرية والناحية التطبيقية) لدراسة الشعور ، والشيء الثاني - علم ذاتي للفكر يزعم باطلا أنه يتناول « تجريبيا » أشياء لا يمكن تناولها إلا معياريا باعتبارها صورا للفكر . وتكشف الكتابات الكثيرة والسريعة التزايد في هذا السبيل كل التلامذات المألوفة في العلم الزائف (مثل المناقصة الذاتية والاعلان عن « كمنوت » هي في الواقع أشياء تافهة ، والرجوع الى وقائع تعد بمثابة « مشكلة البحث » وتجنب النقد بحجة أن « العلم مازال في طوره » . . . الخ) . وانتقص من فكرة هذا العلم انتقاصا كبيرا (المؤرخون وغيرهم) الذين تعد مهمتهم هي دراسة الفكر الانساني في حالة الفسلة ، وليس في نيتي الاعتذار لأنني تجاهلت - وناقضت - في هذا الكتاب وغيره الأخطاء التي قام انصاره بترويجها .

الفصل التاسع

الاحساس والخيال

١ - مصطلحات

قبل المبادرة بتناول المشكلة التي أثرت في نهاية الفصل السابق ،
فد يكون من الأفضل بحث تفرقة ، ربما اعتقد أنها ستساعده على الاهتداء
التي سبيل آمن يوضح نظرية الخيال . هذه التفرقة هي التي تتبعها البداية
عندما نفرق مثلا بين « الرؤية الفعلية » لبقعة من اللون ، وتخيل إحدى
هذ البقع . فإنا قد أرفع رأسي ، ثم أتطلع من النافذة ، فأرى أرضا
مغطاة بالحشيش الأخضر . وأقبل عيني ، وبعد بذل جهد واعي أتخيل
هذه الأرض الخضراء نفسها ، أو أرى على أية حال أرضا خضراء كثيرة
التشبه بها . وفي الحالة الأولى ، اللون قد ظهر أمامي عندما كنت أنظر الى
شيء « موجود بالفعل » . وفي الحالة الثانية ، ما ظهر هو اختلاف لمخيلتي
التي قامت بإحداثه على نحو ما أثناء عدم توفر هذه الظروف .

وعند فحص هذه التفرقة التي اعتمدت عليها البداية ، سنرى
أنها شديدة الغموض . وعندما تتمكن في آخر المطاف من ادراك ما تعنيه ،
سيتضح لنا أن هذا المعنى شيء مختلف عن المعنى الذي بدأ لنا للوهلة
الأولى . وهذا الاستقصاء سيكون شاقا ، بل وربما ياعنا على الضجر ،
إلا أنه مثمر . إذ أن التفرقة التي قامت بها البداية قد عبرت (ولعل
الأفضل هو قولنا أنها قد أخفت) عن حقيقة في غاية الأهمية ، ما كان
باستطاعتنا إطلاقا أن نفهمها بوضوح لو أننا قبلنا (أو أغضينا) نظرة
البداية بغير نقد ، بل وربما حدث ما هو أبعد من ذلك ، لو أننا قمنا
برفضها بسبب قلة صبرنا باعتبارها هراء .

وعلينا أن نبدأ باختيار مصطلحات يمكن بواسطتها التعبير عن تفرقة البداية ، بسهولة ، وبطريقة بعيدة عن التكلف - والمصطلحات المستخدمة بالفعل تنقسم الى طائفتين - وترد هذه القسمة الى الرغبة في تأكيد التشابه بين الألوان المرئية والألوان المتخيلة (او بين فعل رؤيتها وفعل تخيلها) ، أو في تأكيد الاختلاف - والفئة الأولى تضم كلا من « الرؤية الحقة » و « التخيل » اللذين يسميان معا بالاحساس - وما « نراه حقيقة » وما نتخيله يسميان على حد سواء بالمحسوسات أو المادة الحسية . ولكي تستطيع التفرقة بين الحالتين ، تلزم اضافة بعض صفات محددة . كاقامة تفرقة بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتوهمة ، على سبيل المثال .

وفي الفئة الثانية ، يقتصر استخدام الكلمتين « احساس » و « محسوس » على الحالة الخاصة « بالرؤية الحقة » ، وتستخدم كلمات أخرى للدلالة على الحالة التي نتخيل فيها ، كتسمية ما نتخيله مثلاً بالصورة - وهكذا نكون قد حصلنا على تناظر لفظي دقيق بين الاحساس بالمحسوس وتخييل الصورة - الا أن الصعوبة ستظهر بعد ذلك عند محاولة الاهتمام الى كلمتين من الكلمات الدالة على الجنس ، احدهما ينطوي تحتها كل من الحس والتخيل ، والآخرى للاحاطة بكل من المحسوسات والصور ، كما أن هذه الصعوبة ستظهر عند محاولة بيان كيف تتحقق الصلة بين هذه الكلمات الأربع الدالة على النوع وبين جنسيهما على التعاقب .

والمصطلحات التي سوف أتبعها في هذا الفصل سوف تكون كما يأتي : ساستخدم كلمة « احساس » كلمة دالة على الجنس ؛ للاحاطة بكل من فعل « الرؤية الحقة » وفعل « التخيل » ، وعندما أكون بحاجة الى فعل ساستخدم الفعل « أحس » .

وما نعنى به سادع « محسوسا » - وسوف أدعو الأنواع المختلفة من الاحساس « بالرؤية » و « السمع » و « الشم » ... الخ . كما سادعو أنواع المحسوسات المناظرة « بالألوان » و « الأصوات » و « الروائح » ... الخ ، في كل حالة بغض النظر عن التفرقة بين الحالتين اللتين ذكرتهما في مستهل هذا الفصل .

وستستخدم الكلمات الدالة على النوع الآتية عند كلامي عن هاتين الحالتين : « احساس حق » (على أن يكون فعلها هو « أحس احساساً »

حقا « لو دعت الضرورة إليه » . كما سأستخدم كلمة « خيالي » (غلى أن يكون فعلها هو « أتخيل ») وأنواع الاحساسات الحقبة سادعوها : « الرؤية الحقبة » ، أو « السمع الحق » . الخ . وما نحس به بحق ، سادعوها « محسوسا حقا » وأنواعه سادعوها « ألوانا حقة » ، أو « أصواتا حقة » . الخ . وما نتخيله سادعوها « محسوسا متخيلا » وأنواعه ستكون : « ألوانا متخيلة » . الخ .

وربما كان توقع أية اساءة للفهم من المسائل الجديرة بالنظر . اذ قد يتوهم القارىء الذى مرت بخاطره تفرقة كالتفرقة بين الماسات الحقيقية والماسات المقلدة ، انه لا يمكن أن تكون الأشياء التى افترض اختلافها *ex hypothesi* عن الاحساس الحق ، نوعا من الاحساسات ، كما ادعت ، بل ينبغي أن تكون شيئا مختلفا عن الاحساس ، كما تختلف مادة الماسة المقلدة عن الماسة . الا أننى لا أستخلم كلمة « حقيقي » على معناها الوجه . اننى أستخلمها بنفس معناها فى عبارة مثل « الملكة الحقيقية » التى لا تدل على أن الملكة الشخصية ملكية بالمعنى الباطل ، بل تدل على أن نوع الملكية الذى يعتبر حقيقيا هو ملكية *in rebus* (قائمة فى اشيء ذاته) باعتبار أن الشئ *res* يعنى الشئ الطبيعي .

والسبب الذى دفعنى الى اختيار هذه المصطلحات هو أساسا اقترابها أكثر من غيرها من لغة الحديث العادى . ومن ثم فإنها لن تثير مسائل كثيرة : فهذه هى الميزة التى يتميز بها الفيلسوف الذى يحاول « التحدث باستخدام اللغة الدارجة » . والتفكير بلغة العلماء « على الفيلسوف الآخر الذى يختار مفردات تقنية معقدة . وما اعنيه هو أن استخدام « لغة فلسفية » خاصة سيدفع من يستخلمها - مع احتمال أن يكون هذا رغم ارادته - الى قبول المذاهب الفلسفية التى أنشئت هذه اللغة الفلسفية للتعبير عنها ، حيث يتناقض كل مجادل يرضى عن استخدام هذه اللغة وراء هذه المذاهب بطريقة خفية ، ودجباطيقية . بينما يستطيع فى حالة استخدام لغة الحياة اليومية عرض المشكلات بطريقة تجعلنا لا نسليم سلفا بأى حل معين . وهذا يجعل لمستخلم اللغة العادية ميزة ، ان كان ما يريده هو الاهتداء الى الحقيقة ، واستمرار المناقشة قابلة للأخذ والرد وصريحة . وفى نظر الفيلسوف الذى لا يبنى الحقيقة ، بل يسعى للنصر ، يعد ذلك بالطبع عيبا . ولعل هذا الفيلسوف يكون أكثر حكمة اذا أمر من البداية على استخدام مصطلحات مصممة ، بحيث تتكفل القضايا المتضمنة فيها كافة بالتعبير عن الخلافات التى يحرض على اثباتها . وهذا

فى الواقع هو ما يفعله هؤلاء الفلاسفة الذين يزعمون أنهم عاجزون عن ادراك معنى هذه القضية أو تلك الا اذا ترجمت الى لغة مصطلحاتهم . والأصـار على أن تـمـود كل مـحـادـة فى الـلـغة الـتى يـتـكـلـمـها الـمرء عـادة رديئة فى نظر الأفراد العاديين . وعند الفلاسفة هى دليل على السفسطة أيضا .

٢ - تاريخ المشكلة - من ديكارت الى لوك

يمتد الأساس التاريخي للمشكلة التى فى النية مناقشتها هنا بعد نظير الى حاجات بنحينا ، من ديكارت الى كانط . واستعملت المحاولات البينة التى تمت فى الفلسفة الوسيطة على افتراض أن الاحساس بوجه عام يساعدها على التعرف الحقيقى بالعالم الحقيقى . الا أن هذا الافتراض قد تعرض للهدم بواسطة المتشككين فى القرن السادس عشر . واتخذت الصدارة فى الفكر الفلسفى على يد ديكارت ، مشكلة التمييز بين الاحساسات الحق والخيال وترتب على ذلك التنبيه الى عدم ان وقوع فى الاوهام المتباعدة من الخطأ فى تمييز أحدهما عن الآخر (وإن لم تتوقف من جراء ذلك التجربة الخاصة بالخيال) .

وبعد أن سائر ديكارت الى هذا الحد نظرات المتشككين اعترف أنه فى حالة الاعتماد على الاستبطان المباشر ، لا سبيل لتقرير هل هو جالس أمام نار فعلا ، أم أن جلوسه أمام النار هو مجرد حلم . وباستخدام مصطلحاتنا ، لن يوجد أى سبيل للفرقة بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة المناظرة ، أو بين الاحساس الحقيقى والخيال المناظر . هذا هو المراد من فكرة ديكارت عن خداع الجواس أو عدم إمكان الركوب اليها . فهو لم ينكر وجود ما يدعى بالاحساس الحق . ان ما أنكره هو قدرتنا على تمييزه بالرجوع الى أى معك خلاف الاستدلال الرياضى المنبعث من الخيال . ولقد جعل هذا الانكار أساسا لفلسفته . وبذلك أثبت أن أى مذهب يعتمد على افتراض إمكان تمييز الاحساس الحقيقى من الخيال على هذا الوجه ، يعد خاطئا من البداية .

وقبل هوبز نفس الموقف . وبفضل قدرته النفاذة التى اشتهر بها أثبتته فى صورة أكثر وضوحا . إذ ذكر أننا اذا سلمنا بعدم القدرة على الفرقة بين الاحساسات الحق والخيال اعتمادا على الاستبطان المباشر ، وبأن ما نتمتع علينا معرفته عنها باتباع هذه الطريقة لن نقدر على معرفته اطلاقا ، لأن القووية خاصة أساسية فى تجربتنا الحسية (ويبدو أن هذا هو تمليه) ، فى هذه الحالة الأفضل لنا هو انكار هذه الفرقة على

الفور ، وأن تستخدم كلمتا احساس حقيقي وخيال باعتبارهما مترادفتين .
 وهذا ، على أية حال ، هو الرأي الذي اتبعه في الفصل الأول من كتاب
 « اللوياتان » . فالمحسوسات - كما لاحظ - « وهم ، ولا اختلاف في
 شأنها بين اليقظان والنائم ... بحيث يمكن القول بأن الحس في كل
 الحالات لا يزيد عن وهم أصيل » .

وأغلب الظن أن سبينوزا قد اتفق مع هوبز أكثر من اتفاه مع
 ديكارت . فقد قبل من حيث المبدأ القول بأن الاختساسات خيال حتى
 أصبحت كلمة *imagines* (خيال) هي كلمته المقررة للحس (انظر
 كتاب الاخلاق - الجزء الثاني - الفصل الثاني عشر) . والخيال عنده
 ليس حالة من حالات الفكر . إذ أنه عندما تكلم عنه لم يستخدم بتاتا
 كلمة فكرة (*idea* أو *Percipere*) ، وهما الكلمتان اللتان استخدماه
 على الدوام للدلالة على ما يقوم به الذهن . فالخيال عنده ليس شيئا فعلا ،
 بل هو شيء سلبي . وبناء على ذلك ، فإن الخيالات كما لا تدل على أية
 حقيقة فانها لا تدل على أى خطأ .

ويتبع لا يبتز نفس الرأي . فعنده أن المحسوسات جديرة بأن تعد
 افكارا ، الا أنها افكار من نوع خاص ، اذ هي افكار مضطربة بالضرورة ،
 بحيث اذا أمكن بحث التمايز فيها ، فانها ستفقد طابعها الحسي وتتحول
 الى افكار . وهكذا يتضح أنها في نظرتها الحسية تعد نوعا من الأحلام
 أو الأشباح . ولا ينصب هذا الكلام على بعضها فحسب ، بل ينصب
 عليها كلها . ولم تحدث أية محاولة للفرقة بين « الأفكار الحققة »
 « والمترهبة » الا عند « لوك وحده » (*Essays II, XXX*) . غير أن هذا لا يعنى
 القول بأن لوك قد فرق بين المحسوسات الحققة والمحسوسات المتخيلة .
 فهو لم يفعل شيئا أكثر من هوبز والديكارتيين الذين اتفق معهم في
 القول بعدم وجود مثل هذه التفرقة ، وإن اختلف معهم في تحديد
 السبب . فهم يقولون ان كل المحسوسات متخيلة ، أما هو فيقول انها
 حقيقية . والأفكار الوحيدة التي سمح باعتبارها متوهمة هي افكار
 مركبة معينة تقوم بانشائها وفق رغباتنا عندما نجمع بين الأفكار البسيطة
 بطريقة تعسفية .

ولم يصادف التصور الخاص بأن كل المحسوسات حقيقية أى نجاح
 لدى من جاءوا في أثره ، كما سنرى . اذ اعتقد بركل وهيوم أن رفض
 هذا التصور أمر ضروري . ولقد أعاد احياء هذا التصور الواقعيون الجدد
 في وقتنا الحالي . وأخص بالذكر الأستاذ الكسندر (يعنى صمويل

(الكسندر) الذي كان على وعي كامل بدينه لصاحب هذه الفكرة الأصلي،
وبأن هذه الفكرة تستحق الاحياء باعتبارها عملا جريئا في التجريبية
الاصيلة (الرايكانية) . ولكن لو لم يكن تجريبيا من أتباع التجريبية
الاصيلة ، بل كان فيلسوفا من فلاسفة البدهة يعتقد اعتقادا كليا في
وجود عالم للأجسام ، كما وصفه نيوتن . وترتب على ذلك تعذر توفيقه
بين هذا التصور وبين الوضع الذي وضعه فيه . فهذا التصور كما بدا
في كتابه يعد سفسطة معينة . فقد عرف الأفكار الحقّة على أنها « الأفكار »
التي تطابق الكينونات الحقّة أو نماذج الأشياء » . غير أنه عندما قال بعد
ذلك بأن الأفكار البسيطة كلها حقيقية لأنها « تتجاوب مع قوى الأشياء »
التي أحدثتها في عقولنا ، وتتوافق معها ، فإنه نسي ذلك ، إذ أنه قد
جعل القضية الخاصة بأن المحسوسات قد حدثت لنا بفعل أجسام
خارجية (وهي نفس القضية التي أثبت فيها هوبز والديكارتيون أن
المحسوسات متخيلة) مساوية للقضية الخاصة بأنها حقيقية . وبعبارة
أخرى ، فإنه قد استعاض عن تعريفه « الواقع » بأنه صلة بين المعلول
والعلة تعريفا آخر يجعله صلة بين مطابق ونموذج .

على أننا نصادف عند لو ك كذلك أصل اتجاه بعيد الاختلاف للتعرفه
بين الأفكار الحقّة والافتكار المتوهمة . فقد وصف الفكرة المتوهمة بأنها
الفكرة التي « يصنعها العقل لنفسه » ، والافتكار المركبة تعد أحيانا
متوهمة ، لأنها أحيانا عبارة عن « تجميعات من الافكار البسيطة يتم
بوساطة فعل اختياري » ، وفيها « يظهر العقل الانساني نوعا من الحرية »
في تشكيلها . أما الافكار البسيطة فلا يمكن اطلاقا أن تكون متوهمة .
إذ أنها لا يمكن اطلاقا أن تكون « خرافات تتبع أهواءنا » . فالعقل
الانساني « لا يستطيع أن يصنع لنفسه أية فكرة بسيطة » . وعلى هذا
فيبدو أن لو ك لم يدرك الحقيقة . إلا أن هذه الأحكام قد يسرت له بيان
الطريقة التي نميز بوساطتها الأفكار المتوهمة بغير رجوع الى أصولها .
أو عدم رجوع اليها . وكل ما قام به هو أنه افترض أن قوانا الخاصة
بالتأمل — كما أسماء — تمكنا من تمييز الفعل الاختياري من أي أهوا ،
لا ارادية ، وبأننا نستطيع أن نحدد اعتمادا على الاستبطان متى يكون
العمل بفعلنا ، ومتى يتحقق العمل من خلالنا . فإذا كان الأمر كذلك ،
فإن الاستبطان في ذاته سيساعد على التفرقة بين المحسوسات الحقيقية
والمحسوسات المتخيلة . وبالطبع لن يستطيع الاستبطان اكتشاف أي
اختلاف بين المحسوسات ذاتها . إذ أن المحسوسات لا تظهر عند
الاحساس . ولكن الاستبطان يكشف الاختلاف بين الفعلين اللذين نعتد

عليهما في ادراكنا لذلك . فمن ناحية ، سيدرك الفعل بوساطة الاستبطان شيئاً اختيارياً ، ومن ناحية أخرى ، سيدرك شيئاً لا اختيارياً ، أي أنه ليس فعلاً *actio* بل هو *passio* .

هذه « النظرية الاستبطانية » (كما سادعوها) عن الاختلاف بين الاحساس الحق والخيال ، لم يتم لو كانت تنبئتها ، وإن كان باستطاعة أي قارئ ، بصير أن ينميتها اعتماداً على ما ورد في نص لوك . ولقد قام واحد على الأقل من القراء المفرطين في الذكاء بذلك .

٣ - بركلي : النظرية الاستبطانية

وعند بركلي « أفكار الحس » متميزة عن أفكار الخيال (Principles of Human Knowledge - مبادئ المعرفة الإنسانية - الجزء الأول - الفقرة ٣٠) . والمصطلحان منقولان عن كتاب مالبرانش (Recherche de la vérité) - بحث في الحقيقة . وإن كان مالبرانش قد قنع بتقرير الاختلاف من الناحية الفسيولوجية عندما ذكر أن الفكرة - وهي في رأيه مجرد خلل يعترى أجسامنا وشعر به - قد ترجع إما إلى تأثير جسم خارجي أو إلى بدء تغيير ذاتي في الجسم ذاته . وبدأ لبركلي أن التفسير بالرجوع إلى الفسيولوجيا مجرد تهرب ، لأن المسألة ليست اختراع نظرية لبيان أصل نوعين مختلفين من الأفكار . إنما هي خاصة بتفسير كيف يعرف الناس في الواقع قبل اقدمهم على اختراع أية نظرية من هذا القبيل إلى أي نوع تنتمي فكرة معينة . فالاختلاف إذن ينبغي أن يكون واضحاً في نظر الناس الصادقين ، كما ينبغي أن تتوفر لهم القدرة على التحقق منه . وبعبارة أخرى من الواجب بيانه في صورة أفكار . إذ لو تبين هذا الاختلاف في صورة صلة بين الأفكار والجسم الإنساني أو في صورة صلة بين الأفكار والعالم الطبيعي بوجه عام ، لما أدى هذا إلى شيء . ولذا حاول بركلي بيانه في صورة أفكار وقرر الحكم الخاص بأن : « أفكار الحس أقوى من أفكار الخيال وأكثر منها حيوية ووضوحاً » .

هذه الكلام قد يعنى أحد أمرين . فهو قد يشير إلى تمايز فيما يدعى بناحيتي القوة والحوية بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة ، أو قد يشير إلى تمايز (من نوع مختلف بالضرورة وإن كان يطلق عليه نفس الاسم) بين فعل الاحساس الحق وفعل التخيل . وفي الحالة الأولى ، يتعذر أن يعني شيئاً خلاف أن الصوت الحقيقي - على سبيل المثال - أعلى صوتاً من الصوت المتخيل ، وأن هذا الاختلاف في خاصية

المسموع هو كل ما نعينه عندما أسميناها على التعاقب احساسا حقا وإحساسا متخيلا . وفي الحالة الثانية قد يعنى بأن الصوت الحقيقى يعطى نفسه علينا فى صورة لا يتحقق فى حالة الصوت المتخيل . فالصوت الحقيقى يسمع أردنا أم لم نرد ، بينما الصوت للتخيل يمكن استحضاره أو إبعاده وإحلال آخر مكانه وفقا لمشيئتنا . وفي هذه الحالة ، لا يكون الاختلاف بين الصوتين ، بل يكون بين تجربتي الاستماع إليهما ، فهو اختلاف لا يقدر بوساطة الأذن ، بل بوساطة الوعي التاملى أو الوعي الاستبطانى ، الذى نعى فيه هذه التجارب . والموقف الثانى من هذين الموقفين هو الذى اتبعه بركلى . ولا جدال فى توقع اعتدائه أى دارس يتفهم أفكار لوك الى ذلك ، بعد دراسة للفقرة السابق إقتباسها .

على أن هذا الموقف لا يمكن تقبله . فتبعنا لهذا المذهب ، قد اعتبرت حقيقة عدم قدرتى على استحضار أفكار معينة وتوجيهها وفقا للإرادة علامة مطلقة ، من المستبعد تماما تعرضها للخطأ ، للبلالة على كون الأفكار حقيقية ومختلفة عن الأفكار المتخيلة . وهذا هو ما نعينه عندما نسميها حقيقية باعتبارها مختلفة عن المتخيلة . أى ليست هناك واقعتان بينهما اختلاف ، بل هناك واقعة واحدة . غير أن هذا ليس حقيقيا . إذ هناك واقعتان مختلفتان ترتبطان معا عادة ولا ريب ، إلا أنهما قد تحدثان مفصلتين فى بعض الأحوال . وأكثر هذه الحالات تطرأ على المريض المهلوسة التى تحدث فى حالة المرض العقلى عندما تتسلط على المريض مناسطر وأصوات متخيلة وما شابه ذلك يعجز عن التحكم فيها . إلا أنه حتى فى حالة إصح الكائنات من المستطاع ملاحظة نفس الشيء . فإن من روعته مشاهد وأصوات معينة يعجز عن إبعادها لبعض الوقت عن خاطره . فهو يستمر فى تخيل الصلصة والدم والصراخ برغم كل ما يبذله من جهد حتى لا يتذكر هذه الأشياء . ووفقا للقاعدة التى جاء بها بركلى ، ينبغي اعتبار هذه الحالة دليلا على أنه لا يتخيلها ، بل يراها بالفعل . والواقع أن كل ما تثبته هذه القاعدة هو أن قدرتنا على التحكم فى خيالنا بوساطة أى فعل مقصود من أفعال الإرادة محدودة للغاية .

٤ - بركلى : نظرية الصلة

وكان بركلى لم يكن مرتاحا الى هذه النظرية الخاصة بالتمايز . ولهذا اتجه فوراً الى تقدير غيرها ، وهى التى سوف أعودها بنظرية الصلة . فأفكار الحس « تتميز أيضا بشيائها ونظامها وتماسكها ويعلم استثارها جزافا ... بل هى تظهر فى مجموعات منتظمة أو تعاقب

منتظم ... والقواعد الموضوعية أو الطرائق الراسخة التي يرتكن إليها العقل الذي نعتد عليه في استثارة أفكار الحس . تسمى بقوانين الطبيعة . وهذه القوانين تتعلمها بواسطة التجربة » .

وهذا الكلام يمكن تأويله على الوجه التالى . اذ استطاع القول بأنه حتى اذا لم يوجد مثل هذا الاختلاف بين الاحساس الحقيقى والخيال فى حالة النظر اليهما فى ذاتيهما . وهو ما يمكن تقريره بوصف أحدهما بأنه لا اختيارى ووصف الآخر بأنه اختيارى . الا أن هناك طريقة يمكن التفرقة بوساطتها بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة بغير رجوع الى عالم مفترض من الاجسام . وذلك بوساطة النظر فى الصلة القائمة بين أى محسوس والمحسوسات الأخرى . فقوانين الطبيعة (كما يذكر لنا بركلى) ليست قوانين خاصة بالصلة بين الاجسام أو الحركات الجسمانية أو القوى الجسمانية ، بل هى قوانين خاصة بالصلة بين المحسوسات . وصياغة هذه القوانين باستخدام كلمات تدل على اجسام قد تكون مفيدة أو مناسبة ، لأنها ستكون مختصرة . لا أنها لن تزيد عن كونها طريقة مختزلة للتعبير عن شئ اذا عبرنا عنه تعبيرا مستوفيا . فسيستضح أنه حكم خاص بالأوجه التى صادفنا فيها كيف ترتبط محسوسات معينة بأخرى ، وخاص بالأوجه التى نتوقع اتصال المحسوسات المشابهة بها مستقبلا . ونحن عندما نقول أن المادة لا تتحطم ، فإنا نغنى شيئا مشابها لما يل . لو كان لشخص فى وقت ما محسوسات معينة للرؤية واللمس كالتى يشار اليها عادة بالقول بأنه يرى حجرا ملقى فى موضع معين . فى هذه الحالة ، فإنه اذا استمر فى المشاهدة واللمس فستتوفر له محسوسات أخرى من النوع الذى نصفه بقولنا اما (ا) أن الحجر مازال هناك . (ب) أو هو قد نقل بعيدا . (ج) أو هو قد تكسر . وفى نفس الوقت ، نلو أن المحسوسات التى لديه هى التى نستطيع وصفها بقولنا : بأن الحجر قد اختفى . فى مثل هذه الحالة قد يضع أحد الناس نفسه فى موقف يصور له بأن لديه محسوسات زيادة على ذلك استطاع وصف صلتها بتلك المحسوسات الأخرى بالقول بأنه يعرف أين اختفت . فكما ذكر اورد رسل فيلسوفنا البركلى الحديث العظيم : ان المنهج المتبع هو تحويل الأحكام الخاصة بالاجسام الى أحكام خاصة بمادة الحس .

من هذا يتضح أن الحجة التى ارتكن اليها بركلى هى اتباع « أفكار الحس » لقوانين الطبيعة . وعدم اتباع أفكار الخيال لها . فانكار الحس كما عبر عن ذلك الأستاذ برايس تعبيرا طريفا ، تنتمى الى « عاثلات » من المحسوسات ، أو طوائف منها متصلة ببعضها ببعض بقواعد محددة تقرر

مثلا أى مظهر سيظهر فيه جسم على بعد فمئين من العين ، بعد أن رثى كيف يبدو على بعد ثلاث أقدام . وكذلك كيف ستشعر عندما تلمس باليد جسما معنا ظهر أمام العين على هذا الوجه . أما « أفكار الخيال » فعلى العكس من ذلك . فقد اعتقد بركلي أنها « متمردة » ، كما قال برايس متبعاً « بروود » . فهي لا تتبع أية عائلة ، وليست هناك قواعد تتبعها عند اتصالها بأية أفكار مشابهة .

ولأول وهلة تبدو هذه الفكرة صحيحة الى أبعد حد . فلقد اظلمت الدنيا وأنا أكتب بالقرب من النافذة . وعندما نظرت خلفي رأيت شيئا قابعا فى ركن مظلم من الحجرة بدا وكأنه حيوان أسود يربض هناك . فهل رأيت الحيوان أم تخيلته ؟ . ان الطريقة التى ساستخدمها للاجابة عن سؤالى تبدو مطابقة لما يوحى به كلام بركلي . فانا أبدا بالرجوع الى « قوانين الطبيعة » . ولو كان هناك حيوان ، بحق فاما أنه سيبقى فى مكانه ، أو سيرحل عنه . سأفتح النور ، وأبحث فى المكان الذى رأيته فيه ، ولا أصادف أى حيوان هناك . سأبحث فى باقى الحجرة ، الا ان النتيجة واحدة . والباب مقفل ، وليست هناك زاوية يحتمل اختفاؤه فيها ، أو أية فتحة قد يهرب منها . واستخلص من هذا أنه ليس حيوانا حقيقيا بل هو حيوان متخيل . وبعبارة أخرى اننى لم أكن أرى فى الواقع ، بل كنت أتخيل .

ان هذا بغير شك والى حد بعيد السبيل الذى نتبعه . غير أنه لا يؤيد بحق حجة بركلي . اذ أن الحيوان المتخيل لا يخالف حقيقة قوانين الطبيعة . فهو قد يخالف بعض هذه القوانين . الا أنه يتبع البعض الآخر . فهو لهذا السبب ليس « متمردا » ، أى أنه ينتمى الى عائلة ، وان لم تكن نفس العائلة التى أردنا فى البداية إرجاعه اليها . فطريقة ظهوره تتبع نظاما خاصا على رأى بركلي نفسه . اذ أن الحيوان الأسود الذى اشرت اليه قد جاء من قبل ، وقد أتى اثناء العتمة ، وهو يأتى عندما اشم بارهاق . وهو عندما يجيى يحدث شعورا ضئيلا - وان كان محسوسا - بالخوف عند الشخص الذى كان يخاف فى صباه من الظلام . وموجز القول أنه بالرغم من عدم انتمائه الى عائلة ، يستطاع وصفها بكلمات طبيعية ، الا أنه ينتمى بجلاء الى عائلة توصف بكلمات سيكولوجية . ويبدو أن ما اكتمه بركلي هو القول بأنه فى الوقت الذى تتوفر فيه اصول لطائفة المحسوسات التى جرت العادة على تسميتها بالأجسام ، وتخضع لقوانين ، فان تلك التى تسمى عادة بالعقول أو الأرواح ليس لديها أى اصول ، كما أنها لا تتبع اطلاقا أى قانون فى سلوكها (أو هى تسلك سلوكا

عضوانيا وفقا لما قاله بركلى) . ولكن هذا الكلام لن يقنع أحدا هذه الأيام .
وليس ثمة من يرضى كلية عن حالة العلم النفسى ، ولكن أحدا لن يندفع
فى عدم رضائه الى حد مؤازرة الراى القائل بعدم اتباع الأحداث التى
تدعوها أحداثنا نفسية لآية قاعدة أو نظام اطلاقا .

فهل نستطيع إعادة بيان زئمرقة التى قام بها بركلى فى صورة منقحة
بان نذكر ان « أفكار الحس » أو المحسوسات الحققة تتصل بعضها ببعض
وفقا لقوانين الطبيعة ، وأن أفكار الخيال أو المحسوسات المتخيلة تتصل
بعضها ببعض وفقا لقوانين السيكلوجى ؟ لا . وهناك مبررات قوية
تحول دون اتباع هذا الراى . فمن ناحية لا يمكن فصل هاتين الطائفتين
من القوانين فصلا تاما بعضها عن بعض . فلا اختلاف بين اتباع
المحسوسات الحققة والمحسوسات المتخيلة للقوانين السيكلوجية . ومساءلة
هل بالامكان رد السيكلوجى فى النهاية الى الطبيعة من المسائل التى
ما زالت موضع نظر Subjudice . ثانيا - لو أمكن معرفة كلتا الطائفتين
من القوانين بوساطة التجربة : لترتب على ذلك أننا لن نستطيع معرفة
ماهية قوانين الطبيعة الا بعد دراسة محسوساتنا الحققة ، كما أننا لن نعرف
ماهية قوانين السيكلوجى الا بعد دراسة محسوساتنا المتخيلة . وهكذا
يتضح أننا لن نستطيع التيقن من ماهية هذه القوانين الا اذا تمكنا فى
البداية من تمييز نوعى « الأفكار » تمييزا مؤكدا ، مثلما ينبغى ان نميز
أفكار الرؤية عن أفكار السمع قبل تمكنا من البدء فى انشاء علمى
المرئيات والسمعية . ونحن اذا أردنا قوانين تمكنا من تمييز المحسوسات
الحقيقية من المحسوسات المتخيلة ، فليس الاحساس - أو الخيلط غير
محدد المعالم الذى يتألف من الإحساس الحق والخيال - هو الذى يعرفنا
هذه القوانين . وتنطبق هذه الحجة كذلك على الفكرة القائلة بأن
المحسوسات المتخيلة تتبع قوانين خاصة بها ، وعلى فكرة أنها متمردة .
وكانت هذه هى نقطة بدء نظرة كانط ، والىها سنعود فيما بعد .

• - هيوم

عندما أعاد هيوم النظر فى نفس المشكلة ، كانت هذه الصعوبة بغير
شك هى التى دفعتة الى استبعاد نظرية الصلة التى جاء بها بركلى ، والى
اتباع نظريته الاستبطانية . ولقد نسب هيوم أهمية فائقة الى هذه
النظرية وقام بشرحها فى العبارات الافتتاحية من كتاب « رسالة فى النظرية
الإنسانية » Treatise of Human Nature . ويرجع هذا بوضوح الى
أنه بعد ان حدد لنفسه مهمة بيان كيف تستمد كل معرفتنا مما أسماه

بركلى بأفكار الحس وما أسماه هو نفسه « بالتأثيرات » ، فانه قد سلم بحق بتعرض كل هذا الاستعداد للبطلان الا اذا امكن تمييز التأثيرات من افكار الخيال ، التي أسماها « بالأفكار » . وانصبت مهمته الأولى لذلك على اقامة هذه التفرقة على أساس وطيء . فكيف حدث هذا ؟ - ان هذا لم يحدث على طريقة لوك ، أى بالتراجع من الأفكار ذاتها الى « اصولها » او الى « نماذجها » ، والى الأجسام التي تسببها قارة ولا تسببها تارة أخرى . فقد سبق لبركلى فى نفسه أن بين استحالة ذلك . اذ يجب أن تكون التفرقة تفرقة بين أفكار بمعنى الكلمة . على أنه من بين النظريتين اللتين وضمهما بركلى ، فان الثانية منهما لا تعد صالحة لأنها عكست الصلة بين التفرقة بين أفكار الحس وأفكار الخيال ، وبين اثبات قوانين الطبيعة . فالتفرقة يجب أن تنجى فى البداية . اذ لن يمكن اثبات ماهية قوانين الطبيعة الا بعد اتمام هذه التفرقة ، فلذا يجب أن تعتمد التفرقة بين نوعى التجربة على اختلاف يمكن ادراكه بواسطة الاستقصاء المباشر .

وهكذا اهتدى هيوم (الا اذا كنت قد اسأت فهم غاية فكره كلها) الى حكمه الخاص بنظرية الاستبطان كما تبين فى الجملتين الأوليين من رسالته وهما : « كل مدركات العقل الانسانى يمكن تحليلها الى شيئين متميزين سوف ادعوهما بالتأثيرات والأفكار . والاختلاف بينهما يقوم على درجة القوة والحياة التي يؤثران بها على العقل والتي يشقان بهما طريقهما الى افكارنا ووعينا » . والمعنى الذى جاء به هنا مسائل للرأى الذى صادفناه فى كلمات بركلى « اكثر قوة وحياة وتميزا » . وهو لم يمن بهذا الرأى مثلا أننا اذا رتبنا كل محسوسات الضوء الممكنة تبعا لشدةها ، بحيث يوضع البريق الخاطف فى طرف ويوضع الظلمة التى تحول دون الرؤية فى الطرف الآخر . فستكون هناك نقطة فى هذا النظم تعد كل المحسوسات البراقة الساطعة التي تنجى . بعدها محسوسات حقيقية ، بينما تعد النقط الأقل وضوحا السابقة لها متخيلة . والفقرة التى اوضح فيها ذلك هى الفقرة التى قال فيها : « ان الاختلاف بين فكرة الحمرة التى تكونها فى الظلام وبين التأثير الذى يؤثر فى عيننا فى ضوء الشمس هو اختلاف فى الدرجة فحسب . وليس اختلافا فى الطبيعة » . وواضح أن الاختلاف فى البريق وشدة اللون هو اختلاف فى الطبيعة . كما انه أشبهنا الى أن الاختلاف هو اختلاف بين احساسات وليس بين محسوسات . وعلمنا تحدث عن قوة التأثيرات العظمى أو خيولتها . كان يعنى القول بأن فعل « ادراك » التأثير - او حالة ادراك التأثير - نستطيع أن ندرك لدى التأمل او التجربة انه قد أمل علينا برغم ارادتنا . وفى كلامه عن وهن الفكرة اشارة الى الحقيقة (او الحقيقة المفترضة) بأن

المدركات من هذا النوع ليست لديها القوة الكافية لكي تفرض نفسها علينا بغير رضانا ، بل هي خاضعة لأمرنا . وقصارى القول ، تحولت التفرقة بين الاحساسات الحقة والخيال الى تفرقة بين عدم قدرتنا ، على التحكم فى تجاربنا الحسية واثارتها وقمعها وتحويلها ، وقدرتنا الخاضعة لقصد على القيام بذلك .

ولم يبين هيوم بكل تأكيد هذه الفكرة فى الصورة الواضحة المبتغاة . وعلى الأخص ، فانه قد سمح بوجود أشياء تتناقض معها ، ولم يحاول رفع هذا التناقض . ولقد لاحظ ملاحظة صميعة بأن أفكارنا « أثناء النوم ، وعندما نصاب بحمى أو فى أية حالة من الحالات العنيفة التى تتعرض لها الروح » ، تتوافق مع التعريف الذى ذكره للتأثيرات ، الا أنه لم يستخلص من ذلك أيأ من الاستدلالات الممكنين ، وهما إما أنهما تأثيرات بحق ، أو أن تعريفه كان خاطئا . ولقد اتهم لنفسه المذر بادعائه أن هذه الحالات استثنائية دون أن يلاحظ بأن هذا يتضمن الرجوع الى المعيار البديل الذى رفض ، وأقصه المعيار الخاص بالصلة التى تربط بين تجاربنا المختلفة . فبريق محسوس الضوء هو خاصية معطاة مباشرة (وهو ما دعاه لوك بالاحساس) وموجود فى المحسوس ذاته . وقوته أو حيويته هي خاصية خاصة بالفعل الذى دعاه هيوم بأدراكه وهو شيء معطى مباشرة مثل الشيء الذى دعاه لوك بفكرة التأمل عند وعينا بهذا الفعل . على أن أى كلام عن الاستثناء لن يحدث الا عندما نحاول أن نفكر فى هذا الشيء باعتباره مثلا لقاعدة بقرر الصلات التى ينبغى أن تقوم بين محسوساتنا اذا أريد اعتبارها محسوسات حقة . وهكذا انهارت محاولة استمداد المعرفة من الاحساس من أول ما جاء فى الصفحة الأولى . فان المبادئ التى ارتأى هيوم اقامة التجربة عليها ، قد رجع اليها بطريقة خفية من البداية وذلك للتفرقة بين جوانب التجربة التى اعتمدت على هذه المبادئ ، والجوانب التى لن تستطيع تحقيق ذلك .

فما الذى يترتب على السماح بالرجوع الى المبادئ ؟ ومع التسليم بأن الحالات من هذا النوع استثنائية بحق - وهو ما قد يتردد الميكولوجيون المحدثون فى التسليم به - الا أنها مع ذلك موجودة باعتبارها وقائع حقة فى التجربة الانسانية . و « علم الانسان » الذى أقر هيوم فى مقدمته بأن له هذه المكانة السائدة على رأس كل العلوم ليس بالتأكيد لا علينا الى هذا الحد بحيث يرضى عن استبعاد ثنائيات كاملة من الوقائع المؤكدة باعتبارها بلا قيمة لموضوعه ، لجرد أنها أقل شيوعا من الأخرى . والاستثناء « يبرهن » القاعدة ، لأنه يظهر هل تمتد القاعدة مكافئة لمهمة

بفسيره . فلو لم تكن كذلك لثبت بطلانها . الا أن رفض هيوم امتداد قاعدة مألوفة من قواعد المنهج مثل قاعدته بحيث تنطبق على علم الطبيعة الانسانية لم يكن مجرد نزوة من ناحيته . إذ أن هذا الرفض قد ترتب على نظرية عامة افترضها أغلب الفلاسفة المحدثين السابقين لكانط . وهذه النظرية تدعو الى تعذر التفكير بدقة في الطبيعة الانسانية ، لانها - نظرا لعنصر الحرية الذي تنصف به - شيء غير محدد يعمل عشوائيا ، ولذا لا تصدق حتى اصدق الأحكام عنها ، الا على أكبر جانب منها (كما ذكر أرسطو عند كلامه عن أحكام علم الأخلاق) ، أما الاستثناءات فيمكن التجاوز عنها . وكان كانط هو أول من بين أن التقدم في علم الطبيعة الانسانية لن يتحقق - كما هو الحال في أى علم آخر - الا في حالة النظر الى الاستثناءات نظرة جادة ، وتركيز الانتباه على الحالات غير العادية باعتبارها تميز بأنها أعظم دلالة (كحالة الرجل الذي يعمل خيرا للآخرين لا لى يظهر بشائهم ، ولا لأنه يشعر بمتعة عند قيامه بذلك ، بل لمجرد أنه يعتقد أن هذا هو واجبه) .

٦ - كانط

وحالت أسس المنهج الذي اتبعه كانط ، بما فيه من صرامة أشد ، دون قبوله تميميا تبدو فيه الاستثناءات ألعازا ، كالتمييز الذي جاء به هيوم . فوفقا لنظرة كانط الى تكوين التجربة ، لو كان هناك أى تمايز بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة ، فانه لن يعتمد على أى اختلاف في القوة والحياة ، كما أنه لن يرجع الى طابع اللاختيار أو الاختيار الذي تتسم به الأفعال التي ندركها به ، بل يجب أن يكون هذا الاختلاف خاصا بشيء آخر . ولأول وهلة يبدو أن كانط قد أعاد بالفعل موقف بركلي الثاني ، وأنه قد جعل التمايز في الطريقة التي يرتبط بها أى محسوس معطى بالآخر . لأن الواقع عند كانط هو مقولة للفهم ، والفهم يدرك في مهمته الأولى على أنه معنى بالصلة بين المحسوسات .

بيد أن كانط في الواقع لم يعد الى ما قاله بركلي . فوفقا لما قاله بركلي : قوانين الطبيعة بغير استثناء تعرف من « التجربة » ، أى أنها كلها قوانين المرتبة الثانية ، التي دعاها كانط بـ « مبادئ الفهم » . كما أنه الصلات بين المحسوسات . وقام هيوم بمحاولات لمهاجمة هذه الفكرة ، وهاجمها كانط بوضوح أشد ، وبين أن قوانين المرتبة الأولى هذه تتضمن قوانين المرتبة الثانية ، التي دعاها كانط « بمبادئ الفهم » . كما أنه بالنسبة لقوانين المرتبة الأولى للطبيعة ، وتبعاً لما تم اثباته في أية لحظة

من لحظات تاريخ الكشف العلمي ، فان هذا المحسوس أو ذاك قد يكون « متمردا » ، بمعنى أن القوانين التي عرفت حتى الآن لا تستطيع إضاح مكانه في أية عائلة . على أن هذا لا يضح بالنسبة لقوانين المرتبة الثانية . إذ أن من مبادئ الفهم أن تكون لكل حادثة علة ، ولن تستطيع أية حادثة تقع تحت ملاحظتنا الإفلات من هذا المبدأ . وأقصى مدى تستطيع الحادثة أن تذهب إليه في طريق تمردها هو أن نمجز عن اكتشاف علتها على وجه التخصيص .

وهكذا تضمن اكتشاف كانط لقوانين المرتبة الثانية ، اكتشافه عدم وجود أية محسوسات متمردة . وساعطه ذلك في نفس الوقت على تفسير ما نغنيه بالقول بوجود محسوسات متمردة . فان ما نقوله هو أن محسوسات معينة - برغم معرفتنا بوجود قبولها التفسير على ضوء قوانين المرتبة الثانية - لم يتم تفسيرها بالفعل ، ولعلها لا يمكن أن تفسر الا بعد اكتشاف قوانين المرتبة الأولى التي لم نعرفها بعد .

من هذا يتضح ان نظرية الخيال من عهد ديكارت الى كانط قد مرت خلال مراحل ثلاث متميزة : (١) فعند أغلب فلاسفة القرن السابع عشر بدأ واضحا أن كل الاحساس مجرد خيال . إذ تم ببساطة نحو تفرقة البدهة بينهما ، كما أنكرو وجود أي شيء يمكن أن يطلق عليه الاحساس الحق . فلقد سلموا بأن المحسوسات تحدث بتأثير جسمنا بفعل الأجسام الأخرى (التي نتأكد من وجودها بالطبع بالفكر وليس بالاحساس) ، وان كانت حقيقة وجود غلة خارجية للخيال لن نحول دون اعتباره خيالا . (٢) حاول التجريبيون الانجليز إعادة بيان تفرقة البدهة الا أنهم عجزوا عن الوصول الى اتفاق بهذا الشأن ، كما أن أحدا منهم لم يتقدم بأية نظرية يمكن اعتبارها بالفعل دافعا عن هذه التفرقة (حتى لو كانت في ذاتها جذيرة بالدفاع عنها) . إذ أن أية نظرية من نظرياتهم لم تتعرض لذلك (٣) تناول كانط المشكلة من اتجاه جديد ، (وعاقبة لايتنيز وهيوم في ذلك معاقبة لهما أهمية) . فبدلاً من أن يحاول تصور المحسوسات الحقة والمحسوسات المتخيلة باعتبارهما نوعين من جنس واحد يتبادلان اللون - وهو التصور الذي قضى عليه الديكارتيون برغم كل محاولات التجريبيين لأحيائه - فانه تصور الاختلاف بينهما اختلافا في

الدرجة (١) ، فالمحسوس الحق عنده لا يعنى الا المحسوس الذى تم تفسيره بوساطة الفهم باعتباره وحده الجدير بأن يوصف بأنه حقيقى . وعلى هذا يكون المحسوس المتخيل هو المحسوس الذى لم ير بعد العملية .

٧ - « المحسوسات المتوهمة »

ما زالت تفرقة البداية بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتوهمة - برغم انكار الديكارتيين لها بطريقة قاطعة - ذات تأثير مؤكده على فكرنا . وعندما نقيم البداية تفرقة ، فإن هذا يساعد على زيادة تبصر الفلسفة وتفكيرها فى إمكان وجود تفرقة من نوع ما . الا أن الفلسفة بالتاكيد غير ملزمة بافتراض صحة البيان الذى جاءت به البداية .

ولو أن الراى الذى رايناه متضمننا فى كلام كانط قد عنى شيئا لأمكن تبرير تفرقة البداية ، الا أن هذه التفرقة لا يمكن أن تكون تفرقة بين فئتين من المحسوسات . ولقد أقر بذلك حتى التجريبيون الانجليز ، ولكن البداية لا تقره . ولما كنا غير مقيدين بما اعتدى اليه أى مذهب فلسفى ، فلذا علينا الآن أن نتأمل المسألة مباشرة .

وأفضل طريقة لتحقيق ذلك هي أن نبدا بتحليل المحسوسات المتوهمة ، ولأول وهلة قد يبدو القول بانقسام المحسوسات ، اذا نظر اليها فى ذاتها ، الى نوعين : محسوسات حقيقية ، ومحسوسات متخيلة ، وبأن المحسوس المتوهم هو محسوس متخيل قد حدث خطأ أدى الى اعتباره حقيقيا - قولنا باعتبارنا على الرضا قد نما من نظرة البداية . فانا اذا حلمت بأننى انظر الى البحر والسماء والجبال ، لكأنت الألوان التى رايتها فى الحلم ألوانا متخيلة . غير أنه بالنظر الى وجود جانب من الوهم فى الحلم فاذنى أظن أن هذه الألوان المتخيلة حقيقية . ان هذا الخطأ هو الذى يحول المحسوسات المتخيلة الى متوهمة . وهكذا يتضح علم وجود فئة خاصة بالمحسوسات المتوهمة . فليس هناك شيء خاص فى هذه الألوان يجعلها

(١) لقد استخفمت هذه الكلمة هنا وفى المواضع الأخرى تبعاً للمعنى اللغوى التقليدى حيث نفهم الاختلافات فى الدرجة متضمنة اختلافات فى النوع . كما هو الحال فى « درجات المعرفة الثلاث » عند لوك حيث تعنى كل درجة « إدراكا اكمل ل ماهية المعرفة من الدرجة التى تحتها (أى تعنى انها أكثر تأكيدا وأقل تعرضا للخطأ) . كما تعنى كذلك نوعا جديدا من المعرفة . انظر كتاب Essay on Philosophical Method (مقال فى المنهج الفلسفى - تاليف كولنجرود) الصفحات ٥٤ - ٥٥ - ٦٦ - ٦٧ .

تصبح متوهمة ولهذا ، فإن وصفها بالمتوهمة لا يعنى أكثر من القول بحدوث خطأ فى النظر إليها . ولكى نرضى كبريائنا بوصفنا مفكرين ، فأننا قد ندعى بأن هذا الخطأ يرجع إليها وليس إلينا ، ونتهمها بأنها أرغمتنا على الوقوع فى هذا الخطأ . إلا أن هذا رياء . فليس هناك شئ من هذا القبيل يرغم أحدا يفكر فى ذلك على الخطأ ، ولو وجد مثل هذا ، لما أمكن اصلاح الخطأ اطلاقا ، بحيث لن نقدر على الاطلاق على تسمية هذا الشئ متوهما .

غير أن الحسوسات المتخيلة ليست الحسوسات الوحيدة التى يحدث خطأ بشأنها . إذ تحدث أخطاء من نفس هذا النوع العام بشأن الحسوسات الحقيقية ، وعلى الأخص إذا ظهرت لنا فى ظروف غير مألوفة . فإذا شاهد طفل أو هبجى (وينطبق هذا المثل على الكلب والقطعة) لأول مرة وجهه فى المرأة ، فإنه من المحتمل أن يخدع لوجود تشابه بين ما يراه الآن وبين منظر وجه أى انسان كما يرى من خلال اطار أو فتحة ، مما يجعله يظن بأنه يرى وجهها قد وضع خلف سطح المرأة . والواقع أنه يرى وجهه وهو موضوع كالمعتاد فى الناحية الأمامية من رأسه ويراه فى ظروف غير مألوفة له ، وإن لم تكن غير مألوفة لى على الاطلاق . فأننا عندما أحلق ذقتى لا أصادف أية صعوبة فى الربط بين ما أراه فى المرأة وما أشعر به عند استخدام الموسيقى والفرشاة . إلا أن منظر الوجه كما رثى فى المرأة كان وهما للطفل أو الهبجى مثلما بدا البحر ، ومثلما بدت للساحل أو الجبال لى فى حلمى .

من هذا يتضح أننا قد أخطأنا فى تعريفنا الحسوسات المتوهمة بأنها محسوسات متخيلة قد اعتبرناها محسوسات حقة على سبيل الخطأ . إذ يستطيع تحديد ما تعنيه الحسوسات المتوهمة بغير رجوع الى الاختلاف القائم بين الحسوسات المتخيلة والحسوسات الحقة . فإن أى محسوس يعد متوهما ما دمنا قد وقعنا فى خطأ بشأنه . وهذا الخطأ لا يرجع الى أننا قد أخطأنا واعتبرنا محسوسا آخر هو هذا المحسوس . وبحق ليس من السهل ادراك كيف تيسر ذلك . فكل ما يمكن وجوده فى المحسوس يظهر لنا مباشرة فى فعل الاحساس . وقد نعد مخطئين عندما نعتقد أن شخصا آخر فى نفس ظروفنا سيصادف نفس الشئ ، إلا أنه لا يمكننا عند رؤية بقعة حمراء أن نخطئ ونظنها زرقاء . فالأخطاء التى نقع فيها هى أخطاء خاصة بصلتها بحسوسات أخرى ممكنة أو متوقعة . والطفل أو الهبجى لا يخطئ عندما ينظر الى المرأة ويعتقد بأن ما يراه هو صبيقة من الألوان . وهو لم يخطئ عندما يعتقد أنها تشابه ما يراه عندما ينظر الى وجه أى انسان آخر على قيد خطوتين منه . وموضع خطئه

هو اعتقاده أنه اعتمادا على هذه الوقائع يستطيع لمس الوجه الذى يراه
إذا لمس ظهر المرأة . اذ سنتعلمه التجربة بعد ذلك أنه لكى يلمسه ينبغي
أن يشعر به أمام المرأة . هذه التجربة تدعى معرفة بالانعكاسات ، وتمتد
متلا لما دعاه بركلى بتعلم قوانين التجربة بواسطة التجربة .

فالمحسوس الوهمى اذن هو ببساطة المحسوس الذى تقع فى أخطاء
خاصة بصلته بالمحسوسات الأخرى . وهكذا يختفى تصور الوهم ويتحول
الى تصور الخطأ .

٨ - « المظاهر » و « الصور »

هناك تصورات أخرى معينة ينبغي النظر إليها نظرة مماثلة . واحد
هذه التصورات هو تصور المظهر .

فنحن نقول ان الانسان البعيد « يبدو » أصغر من الانسان القريب
أو ان الخطوط الحديدية « تبدو » وكأنها تقتارب ، على الرغم من أن
الشخص الذى يظهر له هذان الشيئان على هذه الصورة يعرف جيدا أن
طول الرجلين واحد ، وأن القضبان الحديدية متوازية . ان هذه هى
طريقة الكلام غير التقنية المتبعة فى الأحاديث العادية . وقد « يفسرها »
نفر من الفلاسفة أو السيكولوجيين بالقول بوجود تمييزنا بين الناس أو
القضبان الحديدية وبين الأشياء التى يدعونها « مظاهر » الناس أو
« مظاهر » القضبان الحديدية . ونحن عندما نذكر أن الرجل البعيد يبدو
أصغر من القريب برغم تساوى الاثنين فى الطول بالفعل ، فاننا نمنى أن
مظهر الرجل البعيد أصغر من مظهر القريب برغم تساوى الاثنين ذاتهما
فى الطول . وفى حالة القضبان الحديدية ، سيقولون ان القضبان ذاتها
متوازية وان بدا تقتارب فى مظهرها .

ولو دل هذا الكلام على مجرد انحراف فى الكلام لأمكن التجاوز عنه ،
وان لم يكن مرغوبا . أما اذا كان نظرية فان من واجبنا ألا نهادنها اطلاقا .
فلو وجد فعلا « مظهر » يعطى مباشرة فى الحس ، لكان معنى هذا - كما
يصح القول - تضمن الاحساس استحضانا لنا - أو اغراء - بالوقوع فى
خطأ معين . وهذا غير ممكن . فكما أن أى احساس لن يرغبنا على الخطأ
فيه ، كذلك من يوجد أى شئ يدقنا - أو يقتننا - بالقيام بنفس الشئ .
وما نعتيه بقولنا ان الرجل البعيد يبدو أصغر ، أو ان القضيبين يبدوان
متقاربين قد سبق تفسيره فى الفصل السابق (ص ١٦٩ ، ١٧٠) . ومع

خوخي الايجاز يمكن اجماله فيما يلي : نحن نحدد أنفسنا أو الآخرين من خطأ الاعتقاد بأننا ما ندنا نرى صيفا من الألوان مشابهة لصيف شاهدناها في مناسبات من نوع معين ، فان معنى هذا أن المحسوسات التي سنراها فيما بعد - والتي نتوقعها في حالة اتباعنا سبلا معينة - سوف تستمر في اظهار نفس نوع التشابه . وهكذا ، فكما تدل عبارة « أوهام الحس » أو « المحسوسات المتوهمة » على حالات تحدث فيها أخطاء فعلية خاصة بالصلات بين المحسوسات ، كذلك تدل كلمة « مظاهر الحس » على عدم الوقوع في مثل هذه الأخطاء .

ويقع نفس الخطأ عند استخدام كلمة « صورة » image . ووجه التشابه بين الخطأين هو أنه في كلتا الحالتين ينسب الى المحسوس - أو الى الكائن الوهمي المصمم الى حد ما على غرار المحسوس - الأخطاء التي تقع فيها عندما نفكر في المحسوس ، ويكون تفكيرنا مضطربا . وسوف يقول ضحية هذا الوهم الثاني : « من المستطاع التعبير عن ذلك بصورة أفضل اذا استخدمنا كلمة (صورة) . فنحن اذا رأينا رجلا أبعد من الآخر ، أو نظرنا الى قضيبى سكة حديدية ظهرا متمايلين ، فان ما نراه هو صورة للشيء الذي ننظر اليه . وصورة الرجل البعيد هي في الواقع أصغر من صورة الأقرب . وصورة القضيبين تبين اقترابهما بالفعل ، وصورة العصا في الماء منحنية بالفعل . الا أنه لا يفهم من ذلك أن الأشياء مماثلة لهذه الصور . فان هذا يتوقف على الظروف التي تتكون فيها الصور » .

ولو كان هذا الكلام بحثنا فقها في اللغة لكان موضع اعتراض ، واذا اعتبر نظرية فهو باطل . ومن حيث هو فقه لغوي ، فانه يوحي بوجود تشابه بين صلة المحسوس بالجسم وصلة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم بالموضوع المصور أو المرسوم . وهذا كلام موضع اعتراض ، اذ لا وجود لمثل هذا التشابه . فان ماهية الصلة بين الرسم والموضوع المرسوم هو أن كليهما يظهر مرثيا أمامنا كجسم ندركه ويسمى أحدهما صورة للآخر بالنظر الى تشابهه معه في ظهوره . والقول بأن ما رأيناه عند مشاهدتنا قضيبى السكة الحديدية ، هو صورة قضيبى سكة حديدية ، يعنى الإيحاء بمشاهدتنا الشبثين (قضيبى السكة الحديدية وصورته) كل واحد منهما على حدة . بينما جوهر النظرية هو أننا لا نراها كذلك . كما أن هذا القول يوحي أن ما نشاهده نسخة مطابقة لقضيبى السكة الحديدية ، بينما يدل الحكم الفنى قننا به على غير ذلك . ومن حيث هو نظرية فهو باطل ، لأنه أوجد بين أنفسنا وبين الشيء الذي ننظر اليه

(يعني ما يظهر مرثيا أمامنا جسما مدركا) شيئا ثالثا قد أدى اقحامه الى عدم رؤيانا الشيء المزعوم على الاطلاق . فهو شيء ينبغي أن يتماثل تماثلا كاملا مع الموضوع - الا اذا كانت مدركاتنا اوهاما - ومع هذا فقد سمح له بالا يكون ماثلا . فالنظرية برمتها لا تزيد عن محاولة لتفسير الأخطاء التي تقع فيها أحيانا فيما يتعلق بمحسوساتنا ، وذلك بنسبة هذه الأخطاء الى المحسوسات ذاتها .

٩ - خلاصة

ولنرجع ثانية الى الخيال ، ولنبدأ الكلام بملاحظة أنه عندما يقال في الحديث العادى اننا تخيلنا شيئا ما ، فان ما نتخيله ليس دائما من الأشياء ، غير الموجودة بالفعل ، فإمامي علبة كبريت ، تواجهنى ثلاث جوانب من جوانبها . وهذه الجوانب الثلاثة هي وحدها التي أراها بالفعل ، الا أنني أتخيل جوانب العلبة الثلاثة الأخرى ، فأحدها أصفر وأسود والآخر أزرق والثالث بنى اللون . كما أتخيل كذلك باطن العلبة وأعواد الكبريت التي بداخلها ، وملبسها ، ورائحة جوانبها البنية اللون ، ورائحة المادة الفوسفورية التي طليت بها . فهذه الأشياء موجودة كلها بالفعل ، وهي قريبة الشبه من تخيل لها . وفضلا عن ذلك (وهذه نقطة أثارها كانط) ، يرجع الى تخيل لكل هذه الأشياء وحده ادراكي لوجود علبة الكبريت جسما صلبا . فمن يستطيع الرؤية بالفعل ، ويتمنذ عليه التخيل لن يرى عالما صلبا متماسكا من الأجسام بل سيرى (كما ذهب بركلي) ، « ألوانا مختلفة منظمة بوسائل شتى » . وعلى هذا يتضح كما ذكر كانط أن « الخيال ملكة لاغنى عنها » لمعرفتنا بالعالم المحيط بنا .

ومن الواجب التسليم بذلك ، الا أنه ربما استمر الالتحاح على القول بأن ما نتخيله فى حالات من نوع آخر هو مجرد اشباح أو أشياء لا حقيقة لها . وليست متيقنا مما يعنيه ذلك . فأنا عندما أنظر الى قوس قزح لا أعتقد بأننى أرى بناء ملونا ذا عقود يستطيع الناس تسلكه ، وتستطيع العصافير أن تبني عشها فيه ، أو الى بناء مثبت من طرفيه فى قطعتين من الأرض . ان ما اعتقدته هو أنني أشاهد مطرا (وإن كنت يقينا لا أرى أية قطرات منه) قد غدا وضاه بفعل ضوء الشمس الذى أشاع فى بياضه ألوانا شتى . وعندما أقول هذا أكون قد رفضت أحد التفسيرات الخاصة بمحسوساتي وقبلت التفسير الآخر : فقوس قزح « موجود بالفعل » لا بمعنى واحد بل بمعنىين . فهو موجود بالفعل باعتباره محسوسا أو نسقا من المحسوسات ، ولهذا أستطيع أن أراه . وبهذا المعنى ، يكون

الحيوان الذى تخيلته قابعا . فى ركن مظلم من الحجرة موجودا كذلك بالفعل ، وكذلك الأفاعى التى يراها المصابون بالهذيان . ووفقا للمعنى الآخر للعبارة ما يوجد بالفعل هو المطر وأشعة الشمس ، أو الأشياء التى اعتمدت عليها فى تأويل محسوساتى .

ومن يعانى من نوبة من نوبات مرض الصفراء قد يرى أشكالا من المنحنيات ، أو خطوطا متراصة وهى تنساب أمام عينيه . وعندما أسرع فى خطاى وأنا أصعد الجبل أرى وسط مجال ابصارى رقعة غير محددة المعالم من الضوء الأخضر ، تبدو براققة فى منتصفها ثم يتضائل هذا البريق بحيث تبدو محاطة عند أطرافها بظلام من اللون الأحمر . وقد اظن أن صلة بين هذه الحالة وبين دقات قلبى ، كما تتصل الحالة الأخرى بعسر الهضم . فهل هذه الأشياء موجودة « بالفعل » ؟ . بالمعنى الأول هى موجودة . إذ أنها محسوسات ترى بالفعل . وبالمعنى الثانى لا يمكن أن يجاب على ذلك إلا بعد تفسيرنا لها ، مثلما فسرنا قوس قزح بأنه عبارة عن مطر وضوء شمس . غير أننا قد قمنا بذلك بالفعل ، وذلك عندما رأينا قطرات المطر وأشعة الشمس البيضاء لدى رؤيتنا الخطوط المتراصة . والأمر بالمثل عندما يحمر وجه انسان فنرى علامات غضبه ، وعندما تهب الشجرة أغصانها فنرى الريح .

وهناك نوع ثالث من الحالات . ومن أمثلته الطفل الذى يحلم بأن النار قد أحرقت منزله ، بينما هو لا يستطيع حراكا . وهذه حالة واضحة من حالات الخيال ، يزيدها الوهم - بغير شك - فى تلك الآونة تمقدا . وعندما تنجى البقطة ينزاح عنه الوهم ، ولكن الخيال يظل (إذا تذكر الحلم ، أى استمر يجربه فى الخيال) . فهل النار بالفعل موجودة ؟ مرة أخرى بالمعنى الأول هى موجودة . ولكى نجيب على المعنى الثانى ينبغى أن نقرر الحلم . وتتوقف صورة اجابتنا على كيفية تفسيرنا له . فلو جعلنا تفسيرنا للحلم بأنه يعنى أن بيت والده سيحترق عما قريب ، أو أن منزل صديق يحترق الآن ، فعلينا أن نذكر له بأن النار ليست حقيقية ، وأنها سننضم صوتنا الى الكثيرين الذين يقولون لا توجد حقائق مطلقة ولكن توجد أشياء . وهو قول لا يعنى أكثر من أن لدينا تفسيرا ، وإن كنا ندرك بطلانه ، إلا أننا لا نستطيع ذكر ما هو أفضل . وسيربط السيكولوجيون المحدثون الحلم بالموراثات التى تتيقظ فى فترة المراهقة وتوَجع جسم الصبي وتبث الرعب فى روحه . وهم فى الواقع يحبطون حياة الصبي الآمنة المطمئنة التى عاشها حتى الآن . ولو كان هذا التفسير

صحيحا لكأن النار حقيقية مثل قوس قزح والخطوط المتراصة . فان
ما تعرض له الصبي قد جاء نتيجة للطريقة التي واجه بها الأزمة .

هذه اذن خلاصة بحثنا . المحسوسات لا يمكن تقسيمها وفقا لاي
معيار كان الى محسوسات حقيقية وأخرى متخيلة . والتجربة التي نسميها
احساسا ذات نوع واحد فقط ، ولا تقبل القسمة الى احساس حقيقي
واحساس غير حقيقي ، أو الى احساس صحيح وآخر باطل ، أو الى احساس
أصيل واحساس متوهم . وما يتصف بالصحة أو البطلان هو الفكر .
ويرجع اعتبار محسوساتنا حقيقية أو متوهمة الى صحة تفكيرنا فيها أو الى
بطلانها . والتفكير في هذه المحسوسات هو تفسيرها . وهو ما يعني تقرير
الصلات القائمة بينها وبين المحسوسات الأخرى : الفعلية أو الممكنة .
فالمحسوس الحقيقي يعني محسوسا صح تفسيره ، والمحسوس المتوهم
هو المحسوس الذي فسر تفسيراً باطلاً، والمحسوس المتخيل هو المحسوس
الذي لم يفسر اطلاقاً . اما لأننا حاولنا تفسيره ، وأخفقنا ، او لأننا لم
نحاول . ان هذه ليست أنواعا ثلاثة من المحسوسات ، كما أنها ليست
محسوسات مناظرة لأنواع ثلاثة من فعل الحس ، كما أنها ليست
محسوسات عند تفسيرها تفسيراً صحيحاً سيتضح أنها متصلة
بالمحسوسات الأخرى بثلاث طرائق مختلفة . انها محسوسات تدل اما على
أن الفكر قد أحسن التفسير ، أو أساء القيام به ، أو لم يقم به .

من هذا يتضح أن تفرقة البداهة بين المحسوسات الحقيقية
والمحسوسات المتخيلة ليست باطلة . اذ هناك تفرقة ، الا أنها ليست
تفرقة بين محسوسات ، انها تفرقة بين السبل المختلفة التي يمكن أن
يتبعها فعل الفكر التفسيري لتفسير المحسوسات .

الملل العاشر

الخيال والسوى

١ - الخيال وفعاليته

لم ننته بعد من النظرية الاستبطانية • ولقد صادفنا بنور هذه النظرية عند لوك ، كما صادفنا أول بيان واضح لها عند بركل • وعند هيوم - كما رأينا - اعتمدت عليها كل جوانب نظريته فى المعرفة • ولقد رفضناها بعد أن بينت لنا أمثلة الـ *idées fixes* (الأفكار الثابتة) والهلوسة استحالة الربط بين تمايز المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة ، والتمايز بين الاحساسات غير الخاضعة لإرادتنا وتلك الخاضعة لها • على أننا لم نرتكن فى رفضنا لها على غير هذا المبرر • وعلينا انصافا للنظرية أن تتسامل : هل كان هذا الرفض بسبب خطأ شامل فيها ، أم أن هذا يرجع الى مجرد مغالاتها فى بيان بعض النواحي ، التى ستتضح صحتها اذا قضينا على ما فيها من مغالاة ؟ •

ولقد ترددت عبارات لوك نفسه فى كثير من الأحيان بين النظرة المعتدلة والنظرة المتطرفة • اذ دلت تسمية الأفكار الوهمية « بالخرافات الخاضعة للهوى » على نظرة متطرفة • أما القول « بأن عقل الانسان يلجأ الى نوع من الحرية » عند انشاء هذه الخرافات ، فيدل على نظرة أكثر اعتدالا • فإى نوع من الحرية هو الذى يتم اللجوء اليه ؟ • هذا هو السؤال الذى سنتسائل عنه الآن •

والفكرة التى تتجه النية الى بحثها هى - أنه من ناحية ما لم يتم تحديدها بوضوح - هناك تباين بين الخيال والاحساس • وهو تباين

شيء فعال و شيء سلبي ، أو شيء نفعله و شيء نتعرض له ، أو بين شيء خاضع لنا و شيء لا عناصر من قبله ، وهو تباين الفعل مع التقبل : ولقد تعمدت القموض بقصد : لأننى أحاول الآن مجرّه إعادة بيان فكرة من أفكار البداةة . والفكرة كما تراها البداةة لا يمكن أن توصف الا بالقموض . فاذا اتفقنا على قبولها بصفة مؤقتة في هذه الصورة الغامضة ، فاننا نأمل في جعلها أكثر دقة فيما بعد .

وأغلب الناس يسلّمون بالفكرة بغير تردد . ويتسنى ادراك ذلك من كثرة شيوع كلمة « مادة حسية » . ومن يستخدمون هذه الكلمة أو أية كلمة تتساوى معها في المعنى في اللغة الانجليزية مثل given (ما هو « معطى » في الاحساس) ربما لم يتساءلوا عما تعنيه بدقة هذه الكلمات . وواضح انهم لم يفكروا في المعنى الطبيعي المعتاد للفعل « يعطى » . واستخدام هذه الكلمة على هذا الوجه يعنى تصورهم على سبيل المثال بقعة من اللون قد انتقلت في مناسبة معطاة من حوزة شخص يدعى المعطى الى شخص آخر يدعى المتلقى ، وان هذا « المعطاء » قد تم على سبيل الكرم البحت ، أو لأن المعطى قد رأى وفرة من هذا الشيء ، مثلما اراد . وكلمة datum ترجع الى كلمة لاتينية من كلمات المدرسين هي dari . ومعنى من الكلمات التى بعثت من فقه المناظرات المنطقية ، حيث تعنى كلمة datur (من المسلم به) أو بعبارة أخرى « أنه مسموح لك تأكيد شيء ما » . وفقاً لذلك فإن « datum » تعنى ما سمح لك بتأكيدك في هذه النقطة من المناظرة وعلى ذلك ، فاذا نجح أى فيلسوف مدرسى فى اثبات وجود الله بالطريقة التى يرضاهما فانه ينهى برهانه بالقول (ergo datur Deus) أو (وفقاً لما سمح به الله) . غير أن من يستخدمون كلمة المادة الحسية (data) يعنون بوضوح شيئاً أكثر من هذا ، وان كان أقل من المعنى الأخير . فيبدو انهم يعنون بالكلمة معنى خفياً خاصاً بهم . فهم يقصدون باستخدامها (ولعلنا نخمن هذا) لفت انتباهنا الى تباين قائم بين الخيال والاحساس ، يذكرهم من ناحية ما فى صورة ملتبسة بالاختلاف أو التباين بين صنع قطعة للورق (مثلاً) وتقبل واحدة هدية من صديق .

وهناك بغير جدال تباين من هذا النوع . والبداةة كالمعتاد محقة فى اشارتها الى وجود تمايز ، الا انها عاجزة عن اخبارنا بماهية هذا التمايز . وعندما نشعر فى محاولة الاجابة عن هذا السؤال لانفسنا ، يبدو فى البداية أننا لن نفكر الا على تحديد ما لا يعد كذلك .

فمثلا ، هذا التمايز ليس تمايزا بين الفاعلية والسلبية بمعنييهما الأصليين ، لأن الاحساس ذاته شيء يقال - فهو شيء نقوم بفعله حتى اذا اعتمد قيامنا به على مجرد استثارتنا لادائه بواسطة قوى غير خاضعة لسيطرتنا . والاستجابة للنية شيء سلبي من ناحية . وهي ناحية عدم حدوثها الا في حالة وجود منبه . الا أنها فعالة كذلك ، من ناحية أنها استجابة . ولو أنني كنت شبيها بصنم لتحويل الموجات الى اللون ، أو لتحويل التشويش الى أصوات وغير ذلك - كما يعتقد الماديون (ولوك مهم) - فلا بد من القول بحدوث عمل فعال أثناء هذا التحول . اذ أن الآلات تعد فعالة حتى اذا قام بإدارتها مدير أو مشرف . وحتى السمع والماء فانهما يتصفان كذلك بالفاعلية التي تتبع طابعهما ، والا تعذر تقبلهما ما ينطبق عليهما أو احتفاظهما به .

كما أن هذا التمايز ليس تمايزا بين اشياء سلبية (والأشياء السلبية هي الأشياء التي تحدث لنا وتعد تمايزة عن الأشياء التي نفعلها) ويرجع الى أن بعضها يحدث لنا نتيجة لاستخدام أجسام خارجية بأجسامنا ، والبعض الآخر يحدث بسبب تغيرات انبعثت داخل أجسامنا ، كما ذكر عالمبرانش . اذ أن الاحساس - وكذلك الخيال - في ناحيته المتصلة بالجسم يعد تغيرا انبعث داخل أجسامنا ، كما أنه يرجع الى طاقات هذا الجسم نفسه . والأعصاب التي نشعر من خلال فاعليتها بضغط على أطراف أصابعنا ليست قضباننا صلبة تنقل هذا الضغط ذاته الى المخ ، انها تعمل بطريقتها الخاصة كنوع خاص من الأنسجة الحية . ولو توقفت عن عملها على هذا الوجه ، لما حدث أى قدر من الضغط على الأصابع الذى يؤدي الى حدوث الاحساس .

كما أن هذا التمايز ليس تمايزا بين أفعال (أو اشياء نفعلها) نقوم بفعل بعضها ببعض اختيارنا ، ونرغم على القيسام بالبعض الآخر . فالواقع ان التوقف عن النظر الى هذه الورقة باقوال العينين ، أسهل من التوقف عن تخيل الحادثة المرعبة التي رأيناها بالأمس .

ونحن اذا رفضنا هذه الحلول الباطلة ، وتشبثنا مع ذلك بالاعتقاد بأن التفرقة الأصلية لم تكن بحذفها باطلة ، فان مشكلتنا ستظهر على هذا الوجه ، فبمعنى ما أو آخر ، الخيال أكثر حرية من الاحساس ، وان كان الاحساس ليس هفتقرا كلية الى الحرية ، لأنه فعل تلقائى للكائن الحي الواعى . ولكن حرية الخيال تذهب خطوة أبعد من ذلك . وحتى الخيال

ذاته فانه ليس حرا بطريقة مماثلة لحرية الوعي المتجه الى تحقيق مقصد ، لان الحرية التي يتمتع بها ليست حرية اختيار ، ومع كل هذا فانه يتمتع بنوع من الحرية لا تتوفر للاحاساس . فالخيال اذن اذا نظر اليه فعلا حرا او مظهرا من مظاهر الحرية ، يبدو انه يشغل مكانا متوسطا بين الأفعال الأقل حرية الخاصة بالشعور المحض ، وبين الأفعال الأكثر حرية التي جرت العادة على تسميتها بالفكر . ومهمتنا هي تحديد هذه المكانة المتوسطة .

٢ - الخلط التقليدى بين الحس والخيال

في هذه النقطة ينبغي أن نعود الى الصعوبة السابق بيانها فى نهاية الفصل الثامن . وانبثقت هذه الصعوبة من المسألة الآتية وهي كيف نستطيع التفكير فى الصلات بين المحسوسات ؟ . ولقد ذكرت أحد الحلول الممكنة ، وقلت عننجا يتحدث الناس (ونحن من بينهم) عن صلات قائمة بين المحسوسات ، فانهم لا يتحدثون بالفعل عن محسوسات ، بل يتحدثون عن أشياء ذات نوع آخر ، تتشابه مع المحسوسات فى بعض جوانب ، ولا تتشابه معها فى جوانب أخرى . وذكرت أن هذه الأشياء الأخرى تتبع نطاقا من التجربة لا ندعوه بالاحساس ، بل ندعوه بالخيال . وهكذا يكون قد أوحى أن الخيال يكون نوعا من الوصل بين الاحساس والفهم ، كما اتفق أرسطو وكانط على القول بذلك . فإذا أمكن اثبات هذه الفكرة فسيكون السبيل مهيئا أمامنا للإجابة عن السؤال الخاص بكيف يعد الخيال برغم حريته فى مكانة متوسطة بين الشعور باعتباره أقل حرية منه ، وبين الفهم باعتباره أكثر حرية منه .

ولقد رأينا فى الفصل الثامن وجوب اعتبار الاحساس ميلا من الأفعال ، فيه يتم حلول أى فعل حسي محل الآخر فوراً بمجرد تحققه مهما قلت الأفعال الحسية المتميزة المشتركة سوياً فى نفس الوقت أو كثرت . وكل فعل نحس فيه بلون وصوت ورائحة وغير ذلك ، لا يمكن تحققه لنا إلا اذا قمنا بأداء فعل مناظر له . وبمجرد انتهاء الفعل يختفى المحسوس ولا يعود أبداً .

ومن السهل إثارة اعتراضات حول العبارة الأخيرة باعتبارها دالة على الغفلة . فقد يقال : « طبيعى أننا لن نستطيع أن نرى لونا دون قيامنا برؤيته ، ولكن هل هناك شئ أشد حلاقة من القول بأن اللون سيكشف عن الوجود ، لأننا قد توقعنا عن رؤيته ؟ » فنحن جميعا نعرف أن الألوان

ستستمر في الوجود على خير وجه عندما لا ننظر إليها (١) . والاعتراض بعد مثلا ممتازا « للميتافيزيقا » كما كانت تعنى في أوقات مختلفة ، عندما أصبحت كلمة ميتافيزيقا من أفضل كلمات السبب . إذ أننا نعرف جميعا ما يقال عن طنين المغاريت في الخواء ، وعن وقوف مئات الملائكة فوق سن أبرة . وهناك نوع من اللذة يتحقق من الاسترسال في مثل هذه الخرافات الميتافيزيقية يماثل لذة الاسترسال في اللغو . انها لذة السماح لذهن مرهق منك بالتراخي بغير شاغل يشغله . وهناك لذة أخرى يمكن الحصول عليها من التفكير الفلسفي ، ألا أنها بعيدة الاختلاف . والخرافة التي تقال عن وجود محسوسات لا يحسها أحد ، يؤمن بها بغير شك أولئك الذين توغلوا في بحثها بعد أن ظنوا أنها تنتمي الى التفكير الفلسفي . والسبب الذي ارتكبنوا اليه في هذا الايمان هو اعتقادهم أنه في حالة عدم صحة هذه القضية ستبطل بعض قضايا مثل القضية الآتية : « لو تحققت هذه الاحوال لكان معنى هذا أنني كنت أستطيع ادراك وجود ارتباط جوهرى بين هذه المادة الحسية وتلك على هذا الوجه (٢) » . غير أنه حتى اذا كان الاعتقاد المنوه عنه صحيحا ، فإن القضايا من هذا النوع ستظل باطلة الا اذا صح القول لا بوجود المحسوس بغض النظر عن احساسنا به فحسب ، بل القول بإمكان ماينتنا له حتى اذا غرضنا النظر عنه . أى القول بإمكان تحققه أمام عقلنا بطريقة تسمح لنا بتقدير خصائصه ومقارنتها بالمحسوسات الأخرى ، وهلم جرا . فالمسألة اذن ليست مسألة ميتافيزيقية خاصة بوجود الألوان أو عدم وجودها في حالة عدم نظرنا اليها . انها مسألة استمولوجية تخص امكان « تحققها في أذهاننا » بالمعنى السابق ذكره بدلا من رؤيانا لها ، ولو امكن ذلك فكيف يحدث . فاذا لم نتمكن من ذلك ، لأصبحت القضايا من هذا النوع المشار اليه باطلة كلها . ولو أمكننا ذلك لفدنا وصف الألوان بأنها « مادة حسية » أو « محسوسات » اما باطلا ، أو ربما امكن افلات هذا الوصف من الاتصاف بالبطلان بسبب ما في كلمة « احساس » وما يماثلها من ابهام .

ولقد استشهدت بما ذكره الأستاذ مور ، لا لشذوذه في هذا الشأن ، بل لأنه أفضل مثل لهذا الرأي . ولم يكن السبب هو أنه مفكر

(١) لغت بتفسير ما ذكره الأستاذ G. E. Moore عن « طبيعة الأشياء المبركة وحقيقتها » في كتابه Philosophical Studies (دراسات فلسفية) - ص ٢١ وما يليها .

(٢) انظر ما كتبه الأستاذ مور تحت عنوان : (دفاع عن البداية) في كتاب : Contemporary British Philosophy (الفلسفة البريطانية المعاصرة) الجزء الثاني ،

مضطرب الى حد غير مألوف ، بل لانه مفكر واضح الى حد غير مألوف . فهو لم يقم بغير تفسير نظرية تقليدية في الاحساس ، فيها أصبح الاضطراب المنهجي في الخلط بين الاحساس والخيال - برغم اعتراضات هيوم - عقيدة راسخة . والطريقة الوحيدة التي تجعل المحسوس حاضرا أمامنا هو أن نحسه . ولو وجد شيء يسمح لنا بالقول بوجود محسوسات لا نحسها الآن ، فلن يصح اعتباره احساسا بالمعنى الحقيقي ، كما لا يصح اعتبار المحسوسات المذكورة محسوسات حقة . هذه حقيقة واضحة ، إلا أن إنكارها قد غدا عقيدة مقفلة . وعلينا أن نتوقع من عشاق المفارقات مقابلة أي بيان عنها بالتبذير الأجوف أو بالاتهامات الغاضبة .

وقد بدأ الخطأ من عهد لوك . ففي أول صفحة من البرهان الاستدلالي الذي جاء به في كتابه مقال عن الطبيعة الانسانية (الكتاب الثاني ، الفصل الأول) قد تبين بوضوح ما يلي : « فلنفترض أن العقل - كما نقول - صفحة بيضاء خالية من الخصائص ، وبغير أفكار ، فكيف تم تأييده ؟ وكيف حصل على هذه المادة الواسعة التي قام الوهم الانساني اللامحدود الذي لا يكف عن العمل بتلوينها في مسود تكاد تكون متنوعة تنوعا لا نهاية له ؟ » . وجاءت الإجابة عن ذلك ، وكانت منهج الأفكار ، التي تتضمن فلتين هما أفكار الحس وأفكار التأمل . ومن المصدر الأول ، أي من حواسنا نحصل على أفكار « الصفرة والبياض والحرارة والبرودة والنعومة والصلابة والمرارة والحلاوة ، وكل ما نسميه بالصفات الحسية » . ومن المصدر الثاني نحصل على أفكارنا « عن الادراك الحسي والتفكير والشك والايمان والتحليل والمعرفة والارادة ، وكل أفعال عقولنا المختلفة » . والاصل الذي نسب لوك الى « فكرة الصفرة » قد يجعلها محسوسا ، أي بقعة صفراء مفردة تظهر وتختفي بمجرد ظهورها . والمهمة التي فرضها على « فكرة الصفرة » قد يجعلها شيئا بعينه الاختلاف . اذ يجعلها شيئا متكررا يمكن التعرف اليه وتزويد التجربة به . ومع هذا ، فإن الاحساس لا « يزود » العقل بأي شيء . فهو لا يسجل أية حروف يمكن قراءتها على أية ورقة بيضاء في داخلنا . فما يكتبه الاحساس هو شيء قد نقش على الماء . ومهمة تأييد العقل من المحسوسات ، وهي المهمة التي فرضها لوك على الفهم ، هائلة لمطالبة نجار بتأنيث حجرة من الظلال التي تعكسها قضبان النافذة على الأرض بتأثير ضوء الشمس .

وكان هيوم هو أول من أدرك المشكلة ، وحاول حلها بالفرقة بين الأفكار والتأثيرات . ولقد أصاب عندما أكد أن الفكر يعني عناية مباشرة

بالأفكار ، وليس بالتأثيرات ، وعندنا بين أن الأفكار ، وليس التأثيرات ، هي التي يتداعى بعضها مع بعض ، وبذلك تصنع نسيج المعرفة . كما بين كذلك أن الأفكار يرغم ، استمدادها ، من التأثيرات ، فانها ليست مجرد مخلفات لهذه التأثيرات ، كالآثار التي يتم الشعور بها بعد تدنق اللفت أو الأثر الذي تتركه صورة الشمس بعد رؤيتها ، (كما افترض اللوكيون مثل كوندريك) . اذ رآها شيئا مختلفا من حيث النوع . وهذا الاختلاف ، وإن لم يكن خاصا بما دعاه « بطبيعتها » ، فهو خاص بطريقة ارتباطها بقوى العقل الفعالة . ولعدم قدرته على تقديم بيان واف عن هذا الاختلاف ، - كما رأينا - فاننا نلاحظ الآن أن الفلاسفة الذين حاولوا اتباعه قد غاب عن أنظارهم انجازه الجزئي ، وإن كان هذا الانجاز الجزئي انجازا حقيقيا للغاية . فهم إما قد ساووا بين الفكرة ونوع خاص من التأثيرات كما فعل كوندريك ، أو أنكروا الفكرة جملة ، وأرجعوا ما أسماه هيوم بالصلات بين الأفكار الى صلات بين الكلمات التي نستخدمها عند كلامنا عن الأفكار (١) .

من هذا يتضح أن الاضطرابات التي تأصلت في عقول أغلب الفلاسفة المحدثين وعاقبتهم عن ادراك فكرة الاحساس بجذاتها ، هي اضطرابات مزمنة عميقة الجذور - في الفكر الانجليزى على الأقل - بحيث يبدو من

(١) كوندريك Traite des Sensations (بحث في الاحاسيس - الجزء الاول -

الثانى - الفقرة السادسة) . (انصبت الفروض التي اعتمد عليها برهان كوندريك في هذه المرحلة على حاسة الشم دون غيرها من المكات بخلاف تلك التي تستلزمها ممارسة هذه الحاسة) . فهو يقول : « ولكن الرائحة التي تشم لا يزول اثرها كلية . ففي نفس الوقت الذي يتوقف فيه الجسم ذو الرائحة عن التأثير في الأنف ... تبدأ الذاكرة في القيام بدورها » ان هذا تشبيه الى حد بعيد بالقول بأننا بعد الوصول الى أى أرض بعد رحلة شاقة نشعر بتأثير الآثار اللاحقة للتقلبات التي صادفناها ، وكان الأرض تهتز من تحتنا . وتذكرنا لويج البحر هو مصدر هذا الاحساس الفلق الذي نشعر به الآن . انظر الى بيان سيمون (Simon) عن Die mnemischen Empfindungen (المشاعر المندكرة) ١٩٠٩ . هذه المشاعر (اذا اتبعنا هيوم) هي التأثيرات والذكرى هي الفكرة والاعتقاد بإمكان وصف الذكرى بهذه الطريقة هو مثل من أمثلة مساواة الفكرة بنوع التأثيرات . والطريقة البديلة الأخرى لتجاهل هيوم هي استيعاب الفكرة في الكلمة التي استخدمناها للدلالة عليها ، وبذلك تحول ما دعاه هيوم بالصلات بين الأفكار الى صلات بين الكلمات . وهذا هو مذهب بعض الوجوديين المنطقيين الذين يرون ان القضايا التي قال عنها هيوم انها تؤكد الصلة بين أفكار لا تدل على « غير تصميمنا على استخدام رموز ، أى استخدام الكلمات وفقا لأسلوب معين » انظر : A. J. Ayer (إير) في كتابه Language, Truth & Logic (اللغة والحقيقة والنطق ١٩٣٥ - ص ١١) .

المنعوس منه الدعوة الى العودة الى هيسوم ، والقيام بمحاولة جادة للقضاء على هذا الاضطراب . ورغم كل ذلك ، فان هذا هو ما أنوى القيام به .

٣ - التأثيرات والأفكار

عندما يتحدث الفلاسفة المحدثون عن الاحساس والمحسوسات وما شابه ذلك ، فانهم يعنون نوعين من الأشياء على الأقل ، ويخفقون في التفرقة بينهما . فأولا - هناك شيء يقصدونه بالفعل أحيانا ويؤمنون أنهم يقصدونه على النوام ، وذلك عند كلامهم عن الألوان الحقة ورؤيتها ، والأصوات واستماعها والروائح وشمها ، وهلم جرا . ثانيا - قد يقصدون شيئا بعيد الاختلاف ، وأعني به أفعال التخيل والألوان والأصوات والروائح المتخيلة التي نتخيلها وهلم جرا . وتتجه اشارتهم الى الطاقة الثانية من الأشياء عندما يتكلمون عن المحسوسات التي ينبغي علينا في ظروف معينة أن ندركها ، أو كان من واجبا أن ندركها في ظروف معينة ، وهي المحسوسات التي سبق ادراكها في الماضي والمحسوسات التي نتوقع ادراكها في المستقبل (١) . وهم يشيرون الى هذه الأشياء كلما تكلموا عن طاقة من المحسوسات - أو فئة أو مجموعة أو جمع منها .

ومن الواجب وجود فارق بين هذين النوعين من الأشياء . فلو لم يوجد هذا الفارق لتمنر تقرير أى أحكام عن الصلات بين المحسوسات بغض النظر عن صحتها وعدم صحتها . اذ سيتمنر على أى إنسان في هذه الحالة حتى تخيل قيامه بمقارنة المحسوسات المختلفة . ولن يقتصر الأمر على تمنر حل المشكلات التي ناقشها هؤلاء الفلاسفة ، بل لن يكون من المستطاع حتى اثارها على الاطلاق . وبعبارة أخرى ، من الواجب توفر صورة أخرى من التجربة خلاف الاحساس ، وإن كانت وثيقة الصلة بها ، أى أنها شديدة الاتصال بها الى حد سهولة الوقوع في خطأ عند التمييز بينهما . أما وجه الاختلاف بينهما فيتمثل في استبقاء الألوان والأصوات وغيرها التي ندركها في هذه التجربة بطريقة أو أخرى في العقل . كما يتمثل في امكان تصويرها قبل حدوثها وتذكرها ، بالرغم من توقف رؤية هذه الألوان والأصوات أو سماعها في حالتها الأصلية كمحسوسات .

(١) لقد نقلت مصطلح *perceive* - يدرك - عن الأستاذ مور .

هذه الصورة الأخرى من التجربة قد جرت العادة على أن ندعوها بالخيال . وقلنا جرت العادة على ذلك ، لأن وجودها صورة من التجربة ، مختلفة عن الاحساس - وإن كانت قريبة الشبه منه - شيء نعرفه جميعا أفضل معرفة ، كما أن الاسم الذي نطلقه على هذه الصورة مألوف أيضا . أما كيفية اتصال الاحساس بالشيء الذي دعوناه بالخيال في نهاية الفصل السابق فمسألة مازالت في حاجة الى نظر . وفيما يتعلق بالحاضر ، علينا أن نتشبت بفكرة وجود شيء من هذا النوع ، وأن نتذكر بأن وجوده كان نقطة جوهرية في فلسفة هيوم . فلقد فرق هيوم بين الأفكار والتأثيرات من أجل التفرقة بينه وبين الاحساس . واليه يرجع اعظم فضل في ادراك أن الصلات التي أساء الفلاسفة المحدثون تصورها بحيث جعلوها بين محسوسات (أى بين ما أسماه تأثيرات) هي صلات بين أفكار ، وليست صلات بين تأثيرات . والمكان الذي تملؤه فكرة الأفكار التي جاء بها هيوم هو المكان الذي كان شاغرا عند لوك ، والذي قيل انه يتم تأنيته شيئا فشيئا بما يزوده به « الوهم الانساني اللامحد الذي لا يكف عن العمل » وعنما يشير التجريبيون الى « التجربة » ، فإن اشارتهم تكون خاصة بالخيال ، لا الاحساس .

٤ - الانتباه

قلت في الفصل الثامن ان الفكر يكتشف « الصلات بين المحسوسات » . فهو يكتشف في هذه البقعة من اللون تشابها في الكيف مع الأشياء الأخرى . واعتمادا على هذا التشابه فانه يسمى هذه البقعة حمراء . على أننا اذا أردنا اكتشاف تشابه بين الأشياء ، أو أية صلات أخرى ، علينا أولا التحقق من ذاتية كل شيء من الأشياء ، أى نميز كل شيء باعتباره شيئا في ذاته ، وأن نقدر خصائصه باعتبارها الخصائص التي عرفنا أنه يتصف بها ، برغم عدم بلوغنا الحالة التي تساعدنا على تحديدها (إذ أننا لم نقرر صلاتها بالخصائص التي صادفناها في الأشياء الأخرى) . وقبل أن أتصن من تقرير « أن هذا أحمر » ينبغي أن أكون قد قدرت الخاصية اللونية ، التي بسبب مشابهتها أشياء أخرى ، قد جعلتني أطلق عليها نفس اللون . هذا الفعل الخاص بتقدير الشيء ، وفقا لخصائصه وحدها ، قبل أن أصنفه ، هو ما ندعوه بالانتباه اليه .

وقد يعترض على ذلك بالقول بأنه لا اختلاف بين ما دعوته تقدير الخاصية اللونية للبقعة الحمراء ، ورويتها . وبعبارة أخرى أنه لا اختلاف بين ما دعوته هنا بالانتباه الى الشيء ، والاحساس ذاته . وقبل الاجابة

عن هذا الاعتراض ، سأبدأ بالإشارة الى أن النظر مختلف عن الرؤية ،
والانصات مختلف عن السمع . فالرؤية والسمع نوعان من الاحساس
والنظر والانصات هما النوعان المناظران من الانتباه .

ولقد تبعت التقليد السائد عندما استشهدت « بالبقعة الحمراء »
مثلا للمحسوس . الا أن ما يظهر لأعيننا عندما تقتصر على الرؤية ليس
على الاطلاق بقعة حمراء . فما يظهر على الدوام لا يزيد عن خليط من
الالوان المرئية التي ليست لها معالم محدودة ، والتي تزداد وعنا كلما
ابتعدت عن مركز الرؤية بحيث تبدو شيئا مهوشا معتما . وبقعة اللون
هذه شيء قد انتزع من هذا الخليط بحيث لا تظهر لنا الا اذا نظرنا إليها .
ووصفها بأنها بقعة يدل على أن هذا الخليط من الالوان قد انقسم الى
موضوع انتباه ، وخلفية - أو ظلال - يعتمد عنها الانتباه .

والانتباه يقسم ، الا أنه لا يجرّد . فنحن ننتبه مثلا الى هذه البقعة
الحمراء وحدها بغير التفات الى كل مجال الرؤية المرقشة . فما ننتبه اليه
هو البقعة الحمراء كما تظهر لنا في صورتها الفردية المشخصة . وبالمثل ،
فاننا قد ننتبه الى البقعة مثلما نراها بوصفها شيئا متميزا عن الانفعال
الذي نشعر به لدى رؤيتها لها . ومن ناحية ثانية ، فاننا اذا جردنا
خاصية الحمرة منها ، وهي خاصية تشاركها فيها بقع أخرى ، فان هذا
لن يتحقق بانتباهنا لها ، بل بتفكيرنا فيها . وفعل التفكير - أو الفعل
الفكري - يفترض سلفا على الدوام تحقق فعل الانتباه . لا بمعنى أنه
لن يحدث الا بعده ، بل بمعنى أنه يعتمد عليه ، وكأنه أساس له .
فالانتباه يسير جنباً الى جنب مع الفهم ، ويتعدل بفعله ، بطريقة تناسب
حاجات الجمع بينهما .

وهكذا ، فعندما يضاف الى التجربة النفسية المحضة للشعور (أي
التجربة الحسية الانفعالية الخاصة) ، فعل الانتباه ، فان كتلة الشعور
التي تظهر أمام العقل تنقسم الى قسمين : قسم ننتبه له ويدعى بالجانب
« الواعي » (وبتعبير أصبح ليس هذا الجانب هو الواعي ، انما نحن الذين
نعي به) ، وما بقي هو الجانب « اللا واعي » . وما يدعى « باللا واعي »
ليس مستوى من التجربة يتصف بذلك . بل هو المقابل السلبي لما يتركز
عليه الانتباه ، أو ظلاله . وهذا الجانب لا واعي نسبيا ، وليس بصورة
مطلقة . فهو ليس منقطعا عن الانتباه ، بل هو بعيد عن تركيزه
أو متجاهل . وواضح أننا لن نستطيع تجاهل أي شيء الا اذا ركزنا عليه
قدرا من الانتباه ونوعا خاصا منه .

وفي المستوى النفسي البحث ، لا وجود لأي فارق بين الوعي واللا وعي ، ومن ثم فإن وصف هذا المستوى بأنه لا واع يعني وصفه في صورة حالة ونقيضها ، وهو أمر لا ينطبق عليه . وبهذا يكون قد نظر إليه نظرة باطلة . فالعقل في هذا المستوى يوجد في شكل وعي في مرتبة حسية فحسب . وما تقوم به في هذا المستوى هو « استخدامنا لجانبه الحسي » كما قال ديكارت ، أو استمتاعنا بأنفسنا وفقا لوصف الأستاذ الكسندر . وقد دعا ديكارت (١) هذه الحالة بالتجربة المباشرة لوحدة العقل والجسم . واعتبر الكسندر هذه الحالة مسألة وثيقة الصلة بنا للغاية بحيث لا يصح اعتبارها معرفة . فنحن لن نستطيع اكتشاف أنفسنا إطلاقا في هذه الحالة حتى نتبين ما يحدث . وعندما يضيء نور الوعي مثل هذه الأمور فإنه يغير طبيعتها ، فما كان وعيا في مرتبة حسية يصبح خيالا . ومن ثم ، فاعتمادا على البحث في وعينا فإننا لن نستطيع دراسة التجارب النفسية ، أو حتى أن نؤكد لأنفسنا وجودها . إذ أن الوعي يقتصر على تعريفنا في وضوح الأشياء التي يتنبه إليها ، أما الأشياء التي يجهلها فإنه يعرفها لنا في صورة غامضة . والأشياء الخارجة عن ادراكه بصورة قاطعة ينبغي دراستها باتباع سبل أخرى . ولكن ما هذه السبل ؟ . لقد بحث السلوكيون هذه المشكلة واعتدوا الى حد ما الى حل صحيح لها عندما استعملوا « الاستبطان » ، أي البحث الذي يقوم به الوعي ، باعتباره لا يحدث ، وعندما جعلوا الحسي مساويا للفسولوجي . والمنهج على هذا الوجه صحيح للغاية باستثناء عيب واحد . فما لم تتوفر لنا معرفة مستقلة عن كل من وجود شيء مثل التجربة النفسية ، وعن نوع هذا الشيء ، فإن المشكلة التي قام السلوكيون بحلها باتباع طريقتهم لن تظهر على الإطلاق . هذه المعرفة المستقلة لن تستمد من ملاحظة ما يحدث لأعضاء الجسم أو (سلوكها) ، ولا من استجواب الوعي ، ولكنها تستمد من تحليل الوعي . وبهذا يستطيع اكتشاف صلته بنوع من التجربة أكثر أولية ، يفترض تضمناها فيه .

(١) « لن نستطيع أن ندرك وحدة الروح والجسم الا عند استهلاك الحياة . وهي الأحاديث الصافية ، وعند التوقف عن التأمل وعند دراسة الأشياء التي يجربها الخيال (الرياضة) ... والقاعدة الأساسية التي لاحظتها يوما في دراساتي ... هي أنني لم أكرس الا ساعات قليلة الى حد بعيد يوميا للأفكار التي تشغل الخيال (الرياضة) وساعات قليلة الى حد بعيد كل سنة للأفكار التي تشغل الفهم وهذه (الميتافيزيقا) . وأنني قد خصصت بالي الوقت كله في استرخاء حسي واستجمام روحي ... أن هذا هو ما يدلهمني الى اللجوء للريف » .

(خطاب في ٢٨ يونيو سنة ١٦٤٣ الى الأميرة اليزابيت)

ويعتمد أساساً هذا التحليل على حقيقة أن الانتباه (أو الوعي
أو الدورية ، فسيان إذا استخدمنا أى اسم من هذين الاسمين الآن) له
موضوع مزدوج ، بينما للوعي فى مرتبته الحسية موضوع مفرد .
بما نسمعه مثلاً هو مجرد صوت فقط ، أما ما ننتبه إليه فهو شيئان فى
نفس الوقت : صوت ، والفعل الذى نقوم به للاستماع إليه . وفعل
الاحساس ليس حاضراً أمام ذاته ، بالإضافة الى المحسوس الخاص به . وهذه
فى الواقع هى دلالة « con » فى كنهه consciousness (الوعي . فهم تدل
على معية الشئئين : الاحساس والمحسوس . فكلاهما حاضر أمام العقل
الواعى . فالإنسان *consciis sibi irae* (١) (الذى يمي غضبه)
ليس انساناً يشعر بالغضب فحسب ، بل هو على دراية بالغضب شئ.
يخصه ، وعلى دراية بذاته وهى تشعر به . وهكذا يتضح أن وجه
الاختلاف بين الرؤية والنظر أو بين السمع والانصات هو أن من يوصف
بأنه يقوم بالنظر على دراية برؤيته علاوة على درايته بالشئ الذى يراه .
فهناك تركيز انتباه متماثل على كلتا الناحيتين . وهذا يعنى أنه مثلما
يحدث تركيز انتباه على جانب من المجال الذى أراه عندما أنظر إليه ،
وأرى باقى المجال وإن كنت أراه فى صورة لاواعية . كذلك فى الوقت
نفسه أركز انتباهي على جانب من الفعل الحسى المتعدد الصور الذى يعد
فى هذه الآونة كل ما أرى . وبذلك يعد هذا الجزء منه هو الرؤية الواعية
أو النظر . أما الباقي فانه يعد رؤية لاواعية .

• - تغير المشاعر بفعل الوعي

اللون الذى لم يعد يرى فحسب ، والغضب الذى لم يعد يشعر به
فحسب ، بل ينتبه إليه ، يظل لونا أو غضبا . وعندما نصبح على وعي
به فانه يظل نفس اللون ونفس الغضب . إلا أن التجربة الشاملة لرؤيته
أو الشعور به تصادف تغيراً . وعندما يحدث هذا التغير فإن ما نراه
أو نشعر به يتغير تغيراً مناظراً ، وهذا هو التغير الذى وصفه هيوم
عندما تحدث عن الاختلاف بين التأثير والفكرة .

وعندما يظهر الوعي فى التجربة فمعنى هذا ظهورها فى مظهر
جديد . إذ يتركز الانتباه على شئ واحد مما يؤدى الى استبعاد باقى

(١) سوتونيوس Suetonius (هو مؤرخ لاتينى من ٧٥ - ١٦٠ م)
كلاوديوس Claudius (أحد القياصرة الكلاوديين وهم تيريوس - كاليجولا -
كلاوديوس)

الأشياء . ولن يكون لأى شىء الحق فى الانتباه لمجرد ظهوره للحس ، ولن يستطيع حتى ما بدا فى صورة واضحة للغاية أمام الحس أكثر من المطالبة بهذا الانتباه ، إلا أنه لن يقدر على تأكيد الحصول عليه . وهكذا يتبين أن تركيز الانتباه ، ليس مماثلاً بالضرورة من أية ناحية لتركيز الرؤية . فإنا أستطيع تثبيت عيني فى اتجاه واحد ، ويكون انتباهي منصبا على شىء . يقع بعيدا عن هذا الاتجاه . وبإستطاعتي أن أرفض بفصد الانتباه إلى أعلى الأصوات التى أستمع إليها ، وأن أركز على صوت أقل منه وضوحا ، ونحن نسمح ولا ريب فى كثير من الأحيان بغير قصد لانتباهنا بأن ينجذب إلى كل ما استعمل ظهوره فى الاحساس والانفعال مثل أسطح الأضواء واشد الأصوات ازعاجا ، أو أى غضب أو خوف أو ألم شديد . لو طاعة نتمرض له . إلا أنه لا مبرر لذلك من حيث المبدأ ، ولا يحدث هذا إلا بسبب ضعف وعينا أو اضطرابه .

من هذا يتبين أن الانتباه ليس من أية ناحية استجابة لمنبه . فهو لا يتلقى أية أوامر من الاحساس . والوعى باعتباره سيدها فى دأره يتحكم فى الشعور . وبعد التحكم فى الشعور على هذا الوجه وإرغامه على قبول أى موضع يضعه فيه الوعى فى مجال الانتباه، سواء فى مركزه أو حافته، فإنه لن يظل تأثيرا ، بل يصبح فكرة . فالوعى مستقبل بصورة مطلقة ، وتصميمه وحده هو الذى يقرر هل ينتبه إلى أى محسوس معطى أو انفعال معطى أم لا . فالكائن الواعى إذن ليس حرا فى تقرير أى مشاعر ستكون له ، إلا أنه حر فى تقرير أى مشاعر سيضمها فى مركز وعيه .

ومع هذا ، فإنه لا يستطيع أن يختار فى حرية هل سيمارس هذه القدرة على التصميم أم لا . فما دام واعيا ، فهو مرغم على التصميم ، إذ أن هذا التصميم هو الوعى ذاته . وفضلا عن ذلك ، فمن حيث أنه وعى فحسب ، فإنه لا يعرض لمشاعره المختلفة ثم يقرر بعد ذلك أى المشاعر سينتبه إليها ، فإن مثل هذا المرض سوف يكون انتباهها لاحقا يجيء بعد هذه المشاعر المختلفة . فلكى يختار اختيارا صحيحا بمعنى أية مشاعر سينتبه إليها ، عليه أولا أن ينتبه إليها كلها . وعلى هذا ، فإن حرية الوعى ليست حرية اختيار بين بديلين . أن هذا نوع من الحرية يجيء فيما بعد ولا يحدث إلا عنه . ما تبلغ التجربة مرتبة الفهم .

وهكذا يتبين أن حرية الوعى البحث هى نوع أول من الحرية . إلا أنها نوع حقيقى للغاية . ففي مستوى التجربة النفسية تخضع النفس لمشاعرها . وما دعاء بركللى أو هيوم « بقوة » هذه المشاعر أو « حيويتها » ،

يدل على حقيقة هذا الخضوع . فالطفل يشعر بالألم ويصرخ ، ويشعر بالخوف ويرتجف ، ويشعر بالغضب فيولول باكيا ، أو يعض . وكل هذه الأشياء تحدث باعتبارها ردود فعل آلية بمعنى الكلمة للأفعال التي حدثت في هذه اللحظة . وفي مستوى الوعي ، يخضع للنفس ضاحية هذه المشاعر . وعندما يبلغ الطفل الوعي فإنه لا يكتشف أنه قد أصبح يشعر في صور مختلفة فحسب ، بل يدرك أنه ينتبه الى بعض هذه المشاعر ، ولا ينتبه الى البعض الآخر . فإذا ولول في هذه الحالة بالغضب ، فإن هذا لا يرجع الى مجرد الغضب ، بل يرجع الى انتباهه له . ويتغير طابع الولولة ، وتسمعها الأذن المدربة في صور مختلفة . فهي لم تعد الولولة الآلية المنبثقة من الغضب البحت ، بل أصبحت ولولة نفس واعية لطفل قد انتبه الى غضبه ، ويبدو أنه قد اشتاق للفت نظر الآخرين اليه . وبعد أن يزداد وعيه بذاته رسوخا ، ويصبح أمرا معتادا ، فإنه يرى أنه قد غدا قادرا على التحكم في الغضب إذا حرص على الانتباه الى ما يقوم به ، وبذلك يتوقف عن الولولة ويتحكم في مشاعره بدلا من أن يدعها تسيطر عليه .

والوعي بالذات باعتباره شيئا مختلفا عن المشاعر العابرة ، وباعتباره شيئا تتبعه هذه المشاعر ، يدل لهذا السبب على أن النفس قد أصبحت قادرة من حيث المبدأ على التحكم في المشاعر . ولا يعد واحد منها نتيجة للآخر . فلا يرجع الى تحقق وعي الطفل بنفسه ، اتجاهه بعد ذلك الى العمل تبعا لهذا الوعي . كما لا يرجع الى تحكم الطفل أولا في مشاعره ، أنه بعد تأمل في هذه التجربة يصبح على دراية بوجوده . فهناك تجربة واحدة لا تتجزأ ، تضم الأفعال العملية والأفعال النظرية والوعي بالذات ، وتأكيد الذات .

والأثر الذي تتركه هذه التجربة في المشاعر ذاتها هو أنها تجعلها أقل عنفا . ولا يترتب على ذلك تغير في خصائصها ، أو تضائل في شدتها ، إلا أن حدثها أو قدرتها على تقرير أفعالنا (بها في ذلك أفكارنا إن أمكن القول بأننا نفكر في هذه المرحلة البدائية) تضعف . فهي لا تظل ماثلة للعواصف أو الزلازل التي تحتاج حياتنا ، بل تصبح اليقة . وهي تظل على حالها ، أي تجارب حقيقة من نفس النوع مثلما كانت من قبل ، إلا أنها تتكيف مع سياق حياتنا بدلا من أن تتبع طريقا خاصا بها دون نظر الى تكوينها . ومن الحقيقي أننا لا نتصور هذا التكوين شيئا من نوع محدد يستلزم غايات معينة ينبغي أن تخضع لها أفعالنا المختلفة ،

اذ أن ذلك يتبع مرحلة تجيء فيما بعد . الا أننا عندما نقرر بأننا نقف في طريق مشاعرنا ، فإن هذا يعنى من حيث المبدأ أننا قد أنشأنا شيئاً من نوع ما ، وإن لم يكن قد تحدد بعد . فأننا عندما نأصبح على دراية بنفسى ، فأننى لا أكون قد عرفت بعد من أنا ، الا أننى أعرف أننى شئ ما تتبعه هذه المشاعر ولست شيئاً تابعاً لها .

ولهذا الايلاف نتيجة أبعد من ذلك . فهو يسير لنا تثبيت المشاعر (بما فى ذلك المحسوسات) وفق إرادتنا . فلانتباه الى المشاعر يعنى الاساك بها أمام العقل ، وتحريها من سبيل الاحساسات البحتة ، والاحتفاظ بها أطول مدة قد تكون ضرورية ، حتى نستطيع أن نلاحظها . وهذا يعنى كذلك تثبيت الفعل الذى نمتد عليه فى شعورنا بها ، اذ أن المحسوس المعطى لن يستطيع الظهور الا فى حالة قيام فعل مناسب له ، والمحسوس المطلق يدل على قيام فعل لاجساس معلق . ولو كانت الاشارة هناك الى الاحساس البحت ، لما كان لهذه العبارات أى معنى . الا أن الاشارة خاصة بالاحساسات بعد تغيرها بفعل الوعي . ولقد سبق أن رأينا كيف يحدث هذا التغير بوجه عام . فالنفس الواعية لا تظل خاضعة لمشاعرها ، اذ هى تستطيع الانتقاء ، وعزل أى عنصر متضمن فى هذه المشاعر وتركيز الانتباه عليه . وفضلاً عن ذلك ، وعندما يتحقق ذلك ، يتخذ الشعور الذى أنتبه له على هذا الوجه بالنسبة الى تجربة النفس جملة ، طابع الفكرة لا طابع التأثير . فهو لا يتحكم ، بل يطبع . وهو لا يقرر رد الفعل الخاص بالنفس ، بل يمثل هيئة النفس على ما يتبعها .

ولو طبقنا هذا الكلام على الحالة الخاصة بالمحسوسات لحصلنا على النتيجة الآتية : فى تيار الاحساسات محل صيغة من جملة صيغ مجال الحس محل الأخرى . كان يركز الانتباه نفسه مثلاً الآن على جانب من هذا المجال مثل هذه البقعة القرمزية . وعندما أنظر إليها يتراعى لى اللون الأحمر وقد بدأ يضمحل بالفعل . فهو يتجه الى الابهام بفعل تراكب الصورة التى تجيء فى اثره والتى تتمم اللون القرمزى فى تزايد مستمر لحظة بعد أخرى . على أننى أستطيع أن أحدث بانتباهى الى اللون القرمزى وبجاهل كل شئ آخر نوعاً من التعويض لما حدث من عتة . وموالة اعادة تركيز الانتباه هذه أمر مألوف وعادى ، بحيث أننا لا نقدر على التعرف اليها أثناء حدوثها الا صعبية . لاذ يلزم بذل جهد معين لاكتشاف أن كل لون نراه يبدأ فى التغير بعد اللحظة التى بدأنا نراه فيها . وعندما يتحقق ضبط انتباهنا هكذا فإننا لا ندع أجهزتنا الحسية

تعمل وفقا لطريقة مختلفة . فنحن لا نرفع أى محسوس من تياره الأصلي ، بل نحصل على نوع جديد من التجربة بتحركنا - كما يمكن القول - مع تيار الاحساسات بحيث تصبح النفس والموضوع (ان صح القول) فى حالة سكون نسبى لوقت يستطاع تقديره . وما فعلناه هربير شك شي . حين للغاية ، الا ان هذا الشيء الهين عظيم الاهمية . اذ اننا قد حوّلنا أنفسنا هنيهة من تيار الاحساس ، واحتفظنا بشئ . أمامنا مدة طويلة تكفى لكى نخلق النظر فيه مليا ، وفى نفس الوقت فائنا قد حولناه من تأثير الى فكرة . وبذلك نكون قد أصبحنا على وعى بسيادتنا على أنفسنا وقضينا على سيادتها علينا . فلقد طالبناها بأن تسكن فسكنت ، وان كان هذا قد حدث لحظة فحسب .

واللحظة تعنى برهة قصيرة من الزمن . فالى أى حد هى قصيرة ؟ الى أى حد ينبغى لتيار الحس أن يحمل الصوت أو اللون ، والا تعرضت محاولة توضيح اختلافه التدريجى التى يقوم بها الوعى للاخفاق ؟ واضح أنه من المتعذر اعطاء أية اجابة قاطعة . فنوبة الغضب التى انقضت تترك أثرا منها واهنا فى مشاعرنا الفعلية بعد موالاة غيرها فى مشاعر من أنواع أخرى لفترة معينة غير محددة . وما دامت هنالك أية آثار من هذا القبيل ، فان الانتباه يستطيع أن يلتقطها وأن يمدد بواسطة عملية مشابهة بناء التصور الأصلي فى صورة فكرة . وهذه الآثار تبقى مدة أطول مما نميل الى الافتراض . ومن المحتمل ألا يكون ما ندعوه تذكرا للانفعال شيئا آخر خلاف تركيزنا الانتباه على هذه الآثار التى تركتها فى مشاعرنا الحالية . ولعل الأمر بالمثل كذلك عند تذكر أى لون أو صوت أو رائحة . ولعل الذاكرة بهذا المعنى - الذى قد يكون مبهما بعض الشيء - لا تزيد عن انتباه جديد الى آثار أية تجربة حسية انفعالية لم تختف بعد كلية . وقد يفسر هذا الكلام لماذا يتعذر بعد انقضاء أية برهة من الزمن تذكر مثل هذه التجارب فتزداد صعوبة استحضار فكرة اللون الأحمر التى ننصورها فى الظلام - التى ذكرها هيوم - تبعاً لطول فترة الزمن التى انقضت على آخر مرة صادفنا فيها تأثير اللون الأحمر ، بحيث انفسا نرى أنفسنا فى النهاية عاجزين عن استحضارها بالمرّة .

هذا هو المعنى الذى مازلنا قادرين على ربطه بقاعدة هيوم الخاصة بأن كل الأفكار مستمدة من تأثيرات . ومازلنا نقبل هذه القاعدة باعتبارها قررت حقيقة لم تبطل برغم اسامة تطبيق هيوم لها فى حالة التصورات .

٦ - الوعي والخيال

مازال أمامنا طريق طويل ينبغي أن نسير فيه قبل أن نستطيع القيام بتبرير كامل لطريقة استخدام فلاسفة اللغة الطيبين لكلمة « محسوسات » . فهم يتكلمون مثل اناس اعتادوا استحضار الأرواح من أغوار عميقة ، ولا يشعرون بأى شك فى قدومها . فهم لا يرضون عما يقوم به الوعي من تثبيت للتأثير أمدًا قصر أو طال فى الفكرة ، وهو ما حاولت شرحه فى القسم السابق . وهم لا يقنعون باستحضار المحسوسات التى اختفت وحدها . بل يريدون كذلك استدعاء أشياء أخرى لم تظهر لهم إطلاقاً . أى أنهم يريدون معرفة أية محسوسات ستكون لهم فى الحالات الافتراضية ، وما الذى لدى الآخرين منها الآن . ولا جدال فى أنه بالإمكان تحقيق هذه المعجزات ، إلا أنها لن تحدث بفعل عملية الوعي وحدها . أنها لا تحدث إلا عند تنمية الوعي الى فهم ، أو عندما يكمله الفهم . « فالتجربة » التى يشير إليها هؤلاء الفلاسفة بعيدة تباعاً عن كونها حسية فحسب ، إذ أنها تعتمد فى وجودها على تفكير كامل النمو .

غير أن هذا قد ينقلنا بعيداً عن موضوع هذا الكتاب . فمهمتنا الحالية هى التساؤل : كيف يتصل تصور الخيال الذى شرح فى هذا الفصل بتصور الخيال الذى سبق تقديمه فى الفصل التاسع ، ولا جدال فى ظهور اختلاف بين للغاية بين الشيتين ؟ . ولو صح أنه قد تم الابتداء الى كليهما بعد تحليل التفرقة التى أقامها هيوم بين التأثير والفكرة ، لأمكن المرء أن يستنتج أنه ما لم يكن تحليلنا خاطئاً ، فإن هيوم قد خلط شيئين مختلفين تماماً ، عبر عنهما باستخدام نفس الكلمات . وعلينا الآن أن نسأل : لهذا الاستنتاج ما يبرره ؟ .

ولقد أدركنا فى الفصل السابق الفارق بين التأثيرات والأفكار على أنه شيء مساو للفارق بين المحسوسات الحقة والمحسوسات المتخيلة ، وقررنا أن هذا يعنى التمايز بين المحسوسات التى فسرها الفكر والمحسوسات التى لم يتم بتفسيرها على هذا الوجه . وهنا قد أدركنا هذا الفارق شيئاً مماثلاً للفارق بين المشاعر البحتة والمشاعر بعد تحولها بفعل الوعي (الذى أدى الى نتيجة مزدوجة هى التحكم فيها وتثبيتها) .

ولنبدا فى النظر فى الفارق الثانى ، أى الفارق بين الفكرة بوصفها شعوراً لم يفسره الفكر ، والفكرة بوصفها شعوراً قد ثبته

الوعي ، وصيغته عليه ولعلنا نذكر أننا قد بينا فيما سبق (انظر ص ٢٠٦ - ٤) وجوب اعتماد العمل الخاص بتقرير صلة بين شيئين على شيء سابق له ، وبعبارة أخرى وجوب (الامساك) بهذه الأشياء أمام العقل بطريقة تساعدنا على مقارنتها بعضها ببعض ، ومن ثم يتسنى لنا ادراك كيف تتشابه ، وما الى ذلك . فعلينا أن نعرف ماهية كل منها في ذاتها قبل أن نقرر كيف تتحقق الصلة بينهما . ومعرفة ماهية أي شيء معطى في ذاته ليس بطبيعة الحال أمرا ماثلا لمعرفة أي نوع من الأشياء ينتمي . فقولنا عن شيء رأيناه « هذه بقعة حمراء » يعني تجاوز معرفة ماهيته في ذاته . فهو يعني النظر في صلته بنسق قائم من الألوان ذوات مسميات مقرررة . والقول بأن « اللون الأحمر هنا الآن » يعني دهاينا حتى الى ما هو أبعد من ذلك . فهو يعني أننا قد نظرنا الى الشيء كذلك باعتباره موضوعا مع الأشياء الأخرى في نسق من الصلات المكانية والزمانية . ومعرفتنا بماهية الشيء في ذاته - لو أردنا التمييز عنها بالكلمات - يمكن أن تقرر في جملة مماثلة للجملة الآتية : « ان هذا هو ما ارى » . وقد يكون التعبير الأنسب هو « هذا هو كيف أشعر » ، لأنني عندما أصف فعل بأنه فعل رؤية أكون قد قمت بالفرقة . ان هذا هو الشيء الذي ينبغي أن نتكلم من قوله قبل أن نبدا التفسير ، أي قبل البحث في الصلات . وتتحقق لنا القدرة على الافصاح عن ذلك ، لا اعتمادا على الاحساس والبحث ، بل اعتمادا على الوعي بالاحساس . وما جعلنا قادرين على هذا الافصاح هو أننا بفعل الانتباه قد قمنا بانتقاء بعض عناصر صادفناها في مجال الاحساس وثبتناها ، كما أننا اعتمدنا على اختيار بعض عناصر مناظرة في الفعل الحسي .

من هذا يتضح ان البيانيين اللذين قدمتهما عن « الخيال » أو « الأفكار » ليسا متضاربين ، لأن أي شعور قد أصبحنا على وعي به لا يعني أكثر من شعور معد للتفسير ، وليس شعورا قد بدأنا في تفسيره . وعلى العكس ، فان الشعور غير المفسر - ان كان هذا يعني شعورا معدا للتفسير - لن يعني غير الشعور الذي أصبحنا على وعي به . فالبيانان اذن ليسا متوافقين فحسب ، بل هما متكاملان ، ويتحتم رجوعهما الى نفس الشيء .

والامر مختلف في حالة التفرقة الأولى ، أي القائمة بين التأثير بوصفه محسوسا حقيقيا (يعني محسوسا قد تم تفسيره بواسطة الفكر) والتأثير بوصفه شعورا بحتا . فنحن في الزايف قد فرقنا بين ثلاثة اطوار يمر بها الشعور : (١) أولا - الشعور عندما يكون شعورا بحتا ، أي أدنى

من مرتبة الوعي • (٢) ثانياً - الشعور الذى عندما نصبح على وعى به .
 (٣) ثالثاً - الشعور الذى أصبحنا على وعى به ، وقررنا صلته بالأشياء
 الأخرى علاوة على ذلك • ولا داعى للتساؤل هل ثمة انفصال فى الزمن
 فى بعض الأحيان ، أو على الدوام بين هذه الأطوار ، لأن صلتها الجوهرية
 منطقية وليسيت فى زمان • فإذا كانت (ب) تعنى افتراض وجود (أ)
 افتراضاً سابقاً من الناحية المنطقية ، فإن هذا لا يعنى ضرورة وجود (أ)
 فى ذاتها قبل ظهور (ب) الى الوجود • فالصلة المنطقية يمكن أن تحدث
 حتى ان ظهر الاثنان الى الوجود فى نفس الوقت •

ومن بين هذه الأطوار الثلاثة ، قد جعلنا ما جاء فى (٢) مساوياً
 لما عناه هيوم بالفكرة • والخاصيتان اللتان ظهرت ، واللذان رأيناها
 متوافقتين ومترابطتين بحق هما الصلتان اللتان تحدثان بين (٢) ، (١) ،
 وبين (٢) ، (٣) على التعاقب • والسبب الذى جعلهما تبدوان متناقضتين
 هو اننا لم نكن قد فرقنا بعد بين (١) ، (٣) ، ولقد أنهينا الفصل
 السابق بتفسير لكلمة « تأثير » وفقاً للمعنى (٣) • وفى هذا الفصل ،
 قد فسرناها وفقاً للمعنى (١) • والحقيقة ان هيوم لم يفرق بين المعنيين •
 فالتأثير عنده يختلف عن الفكرة من ناحية قوته ووضوحه فحسب • الا ان
 هذه القوة قد تكون من أحد نوعين • فقد تكون قوة الاحساس القطرية
 التى لم يتم بعد خضوعها للفكر ، أو قد تكون القوة الراضعة للمحسوس
 بعد ان تم رسوخه فى سياقه بواسطة عمل الفكر التفسيري • ولم يدرك
 هيوم الاختلاف ، وكان اخفاؤه *lompnosa hereditas* (ميراثاً متاعبه أكثر
 من فوائده) لكل الفلاسفة الذين جاؤوا بعده ، أو على الأقل لكل الفلاسفات
 التى تتبع الجناح التجريبي فى تراثنا • فلقد شاع عند هذه الفلسفات
 القول بأن العالم الذى نعرفه هو شئ ما قد انشيء من مادة حسية ، وإن
 أحكامنا الخاصة به تتمتع أساساً على التجربة ، وأنها تتحقق منها بعد
 ذلك بالرجوع الى التجربة أيضاً ، باعتبار التجربة تعنى مستودعاً
 أو - حصيلة - من الأشياء التى تسمى بالمادة الحسية • ولقد رأينا أنه عند
 الاستعمال السائد لهذه الكلمات والكلمات المقاربة لها لم يلتفت الى تفرقة
 هيوم بين التأثيرات والأفكار ، وهو ما عاد بأوخم العواقب • وفى بداية
 هذا القسم رأينا شيئاً أبعد من ذلك • فقد رأينا عدم اقتصار استخدام
 الكلمة للدلالة على كل من (١) ، (٢) • اذ هى تستخدم للدلالة كذلك -
 وغالباً - عن (٣) • فكلية مادة حسية أو محسوسة ، لا تستخدم الدلالة
 على شئ معطى فى الاحساس فحسب - وفى هذه الحالة فانها تختفى فوراً
 مرة أخرى - أو للدلالة على شئ قد ثبت بفعل الوعي أو الخيال - وفى

هذه الحالة يكون المجال الوحيد الذى يمكن أن نستعظم منه هو الاحساس السابق ، بل تستخدم الدلالة على شيء يتم انشاؤه اعتمادا على استدلال الفهم . فلو جرت العادة على الخلط بين كل هذه الأشياء الثلاثة ، لوجب وقوع جانب من العلوم على هيوم ، الا اذا كنت قد أخطأت فى فهمه .

٧ - الوعى والحقيقة

يحول فعل الوعى - كما رأينا - التأثير الى فكرة ، او يحول بمعنى آخر الاحساس الخام الى خيال . وهناك ترادف بين كلمة « وعى » وكلمة « خيال » اذا نظر اليهما باعتبارهما كلمتين دالتين على نوع معين من التجربة ، او مرتبة من مراتبها . فهما تدلان على شيء واحد هو مرتبة التجربة التى يحدث فيها هذا التحول . الا انه فى نطاق أية تجربة مفردة من هذا النوع ، يوجد تمايز بين ما أحدث هذا التحول ، وما تعرض له . والوعى هو أول هذين الشيئين والخيال هو ثانيهما . فالخيال اذن هو الشكل الجديد الذى يبدو فيه الشعور بعد تحوله بفعل الوعى .

هذا يؤيد الرأى الذى جاء فى نهاية الفصل الثامن بان الخيال مرتبة متميزة من التجربة تقع فى موقف وسط بين الاحساس والفهم . فهو يمثل نقطة التقاء عالم الأفكار بعالم التجربة النفسية البحتة . فاذا اردنا إعادة ذكر هذا البيان ، استطعنا القول بان المحسوسات فى صورتها الاصلية ليست هى التى تزود الفهم بالمادة الحسية ، بل هى المحسوسات بعد ان تحولت الى أفكار الخيال بفعل الوعى .

ولقد ذكرت فى الفصل الثامن بيانا اوليا عن بناء التجربة ، اعتمد على تمايز بين طرفين هما : الشعور والفكر . ويبدو الآن اننى قد عدلت عن هذا الرأى ، واستعضت عنه بتمايز بين ثلاثة أطراف ، فيه يبدو للوعى مرتبة متوسطة فى التجربة تربط بين الطرفين الآخرين . الا ان هذه ليست نيتى . فالوعى ليس شيئا آخر غير الفكر : انه الفكر ذاته ، الا انه مرتبة من الفكر لم تبلغ بعد مرتبة الفهم . فما قصدته بالفكر فى الفصل الثامن - كما نستطيع ان نبين الآن - لم يكن الفكر بلووسع معانيه ، اى الذى يتضمن الوعى ، بل كان الفكر فى معنى أضيق هو الفكر النموذجى par excellence أو التفهم intellection . وكل ما قيل عن الفكر مع ذلك فى القسم الاول من هذا الفصل لا ينطبق على التفهم intellection . فحسب ، بل ينطبق على الفكر بوجه عام ، ومن ثم فانه ينطبق على الوعى . وغاية هذا القسم هى التوسع فى الكلام عن هذه النقطة .

ومهمة الفهم هي ادراك الصلات أو انشاؤها . وهذا المعنى كما فسرت في الفصل الثامن يتخذ مظهرين . أحدهما أولى والآخر ثانوى . فالفهم في مهمته الأولى يدرك الصلات بين الأطراف التى اسميها فى الفصل الثامن بالمشاعر . الا أننا ندرك الآن أن هذه التسمية لم تتسم بالدقة . فما أدعوه الآن بالتأثيرات ليس المشاعر الفطرية التى تتبع التجربة النفسية البحتة . انما هذه المشاعر بعد أن تحولت بواسطة الوعى وأصبحت أفكارا . والفهم فى مهمته الثانية يدرك الصلات بين أفعال التفهم فى أول مراتبه . أو بين ما تفكر فيه فى مثل هذه الأفعال .

والوعى فعل من أفعال الفكر لولاه لما توفرت لنا كلمات يستطيع الفهم فى صورته الأولى أن يكتشف صلات بينها ، أو ما استطاع انشاء هذه الصلات . من هذا يتضح أن الوعى يعنى الفكر فى شكله الاصلى الاساسى المطلق .

وباعتباره فكرا ينبغى أن يتوفر له الازدواج القطبى الذى يتصف به الفكر فى معناه الاصلى . فهو فعل يمكن أن يحسن تحقيقه أو يساء ، أى أن تفكيره قد يكون صحيحا أو باطلا . غير أن هذا الكلام يبدو محيرا . فلما كان الوعى غير معنى بالصلوات بين الأشياء ، ومن ثم فانه لا يفكر فى صورة تصورات أو تعميمات ، فلذا فانه لا يخطئ كما يفعل الفهم بارجاع الأشياء الى التصورات الخاطئة . وعلى سبيل المثال ، هو لا يستطيع التفكير فى أن « هذا كلب » عندما يكون الشئ المائل أمامه قطا . ولو كانت الجملة التى يعبر فيها الوعى عما يفكر فيه - كما سبق القول - جملة ماثلة للجملة الآتية : « ان هذا هو كيف أشعر » ، لبدا تمذر احتمال اعتبار هذا الحكم باطلا . وفى هذه الحالة سيتميز الوعى بأنه نوع من الفكر غير قابل للخطأ . وهذا قد يكون مساويا للقول بأنه ليس نوعا من الفكر على الإطلاق .

الا أن الحكم : « ان هذا هو كيف أشعر » يحتمل نقيضا . فله مقابل هو : « ليس هذا هو كيف أشعر » . وتقريرنا هذا الحكم يعنى نفى مقابله . وحتى اذا لم يخطئ الوعى بالفعل اطلاقا ، فانه سيظل يشاؤك كل صور الفكر فى اعتياده على نفى الخطأ . والوعى الحق اعتراف لانفسنا بشعاعنا ، والوعى الباطل قد يعنى انكارا لهذه المشاعر . أو بعبارة أخرى أنه يعنى ادراك « ان هذا الشعور ليس شعورى » .

واحتمال مثل هذا الانكار متضمن بالفعل في قصة التجربة الحسية الانفعالية الى « تجربة ينتبه اليها » و « تجربة لا ينتبه اليها » ، وادراك أن التجربة التي ينتبه اليها هي « تجريتي » . ولو أدرك أى شعور معطى على هذا الوجه فانه سيتحول من تأثير الى فكرة ، ومن ثم فانه يخضع للوعى ، أو يتم ترويضه . فاذا لم يتم ادراكه ، فانه سيقتضى ببساطة الى الجانب الآخر من الحد الفاصل ، أى أنه سيتترك بغير انتباه اليه ، أو يتجاهل . غير أن هناك احتمالا ثالثا وهو حدوث اخفاق في الادراك . فقد تحدث محاولة الا أنها تثبت فشلها . وهو مثل يتشابه مع قيامنا بإيواء حيوان متوحش فى بيتنا على أمل استئناسه ، وإذا أقدم هذا الحيوان بعد ذلك على العض ، فاننا نثور ونتركه لسبيله ، فما آوينا به بالبيت بدلا من أن يصبح صديقا قد غدا عدوا .

ومن الواجب أن اسوق بعض البيانات لتوضيح هذا التشبيه . فالولا - نحن نوجه انتباهنا الى شعور معين أو نصبح على وعى به ، ثم بعد ذلك نزعج ما أدركنا ، لا لأن الشعور بوصفه تأثيرا قد كان تأثيرا مزعجا ، بل لأن الفكرة التي حولناه اليها قد أثبتت أنها فكرة مزعجة . فنحن لانعرف كيف نخضعها ، ونشعر بانقباض عند الاقدام على المحاولة ، ولذا نتنازل عنها ، ونتجه بانتباهنا الى شيء أقل رهبة .

وانا اسمى هذه الحالة : « افساد الوعى » . اذ أن الوعى قد سمح لنفسه بالارتشاء أو بالتعرض للفساد أثناء اداء مهمته ، فقد انصرف عن القيام بمهمة شاقة ، واتجه الى القيام بمهمة هينة . وهذه الحقيقة مألوفة تماما ، وبميدة للغاية عن أن تكون مجرد احتمال . ولنعد الى مثل الطفل الذى أصبح على وعى بنفسه . فهو بعد أن كان يولول ألياً لمجرد الغضب قد غدا على وعى بذاته ، وادرك أن الغضب شعور خاص به . هذه الحالة الجديدة لو أمكن تنميتها بصورة صحيحة ، فستجمله قادرا على التحكم فى الغضب ، أما اذا كان المرغوب ليس سوى تجنب الغضب لهذا الغضب ، فان هذه الحالة قد تسفر عن أحد أمرين : وما يحدث فى الحالة الأولى ، هو تجنبنا تحكم شعور ما ، بالانتباه الى شعور آخر . كان ينصرف الطفل عن الانتباه الى غضبه فيتوقف العويل . وفى الحالة الثانية ، ما يحدث هو تجنبنا تركيز انتباهنا على المشاعر ذاتها التي تهدد بالتحكم فيها . ومن ثم فاننا نتعلم كيف نتحكم فيها .

والشعور الذى انصرف عنه الانتباه ، سواء احدث هذا بتوجيه اب احمق أو مربية حمقاء ، أم نتيجة لسوء تصرفنا ، لن يسقط من الانتباه

نهائيا . لأن الوعي لا يتجاهله ، بل ينكره . وسرعان ما تتعلم كيفية الابتكاه على هذا الانخداع النفسي ، بأن تجعل الآخرين مسئولين عن التجربة التي تم إنكارها ، كما يحدث عندما تتناول الاطفال ونحن في حالة غضب ونرفض الاعتراف بنسبة انحراف المزاج الذي ظهر بوضوح في هذا الجو البسا ، ونشعر بتبرم غسلسا تظهر علامات الضيق على جميع أفراد العائلة .

والنقائض التي يتصف بها الوعي باعتباره صورة من صور الفكر تؤثر في الخيالات التي يقوم بإنشائها . فإذا فسد الوعي شاركه الخيال في هذا الفساد . وفي التخيل الصرف لاى شىء ، أيا كان ، لا وجود لهذا الفساد . فالخيال هو مجرد عنصر فى تجربتي الحسية الانفعالية أركز عليه انتباهى ، وبذلك أثبت هذه التجربة فى صورة فكرة . ولا وجود لأى عنصر فى تجربتي ليس من حقه التمتع بمثل هذا الحق ، ومن ثم فإن الخيال فى صورته الصرفة لا يمكن إطلاقا أن يكون فاسدا ، إلا أنه اذا حدث أن أنكر الوعي أى عنصر من عناصر التجربة ، فإن هذا المنصر الذى يتركز عليه الانتباه والذى يدعى الوعي أنه يخصه ، سيصبح كذوبة . فهو فى ذاته يتبع بحق الوعي الذى يطالب به . والوعي عندما يقال « هكذا أشعر » فإنه يقول شيئا حقيقيا . ولكن المنصر المنكر عندما يقرر حكما معارضا لذلك بالقول : « أن هذا ليس ما أشعر به » . فى هذه الحالة فإنه يكون قد وسم هذه الحقيقة بالخطأ . فالصورة التي رسمها الوعي لتجربته لا تعد صورة منتقاة (أى تعد حقيقة ما دامت قد حققت مهمتها) . إنما هى صورة مختزلة على طريقة باودلر ، أى ما حذف منها قد جعلها باطلة .

ولقد سبق للسيكولوجيين بالفعل وصف ما يصادفه الوعي من افساد بطرقتهم الخاصة . إذ أسسوا انكار التجارب « كبتا » ، وأسسوا نسبة هذا الأمر للآخرين « إبرازا » وأسسوا تجميع التجارب فى صورة كتلة من التجربة متجانسة فى ذاتها (وهو ما يتحقق بالفصل للتجربة لو تم الانكار بطريقة منهجية) انفصاما ، كما أسسوا انشاء أبة تجربة مختزلة على طريقة باودلر نعترف بأنها تجربتنا « استرسالا فى الوهم » . وبسوا كذلك المواقب الوخيمة التي يتعرض لها من يعانى فسادا فى الوعي ، عندما يصبح أمرا معتادا . ولقد جاء بنفس هذه التعاليم منذ امد بعيد سبينوزا الذى شرح أفضل من أى مفكر آخر معنى الوعي الصادق وأهميته أساسا لحياة عقلية سليمة . فمشكلة الأخلاق عنده هى مسألة كيف يسبغر الانسان على المشاعر ، باعتبارها هى التي جعلته مغلوبا على أمره بحيث

تتحول حياته من خضوع مسنمر للأهواء *passio* ومعاناة من الأشياء ، الى *actio* أو عمل مستمر ، أو انجاز للأشياء ، والاجابة التي جاء بها بسيطة الى حد يدعو الى الدهشة ، فقد قال : *Affectus qui passio est, desinit esse passio, simulatque eius claram et distinctam formamur ideam* (كتاب الأخلاق - الجزء الخامس - القضية الثالثة) .
وتعنى انه بمجرد اعتدائنا الى فكرة واضحة ومتمايزة عن الأهواء ، فانها ستتوقف عن كونها أهواء .

وزيف الوعى الفاسد لا ينتمى الى أى نوع من أنواع الزيف الشائعة اعترف بها . ونحن نقسم الزيف الى نوعين : اخطاء وأكاذيب . وعندما يبلغ التجربة مرتبة الفكر ، يصبح الحد الفاصل بينهما صحيحا . واخفاء الحقيقة شيء ، والخطأ بحسن نية شيء آخر . غير أنه فى مرتبة الوعى لا وجود لحد فاصل بين الشئئين . اذ أن ما يوجد هو « بروتوبلازم » الزيف الذى ينبعثان منه عندما ينموان فيما بعد . والوعى الزائف عندما ينكر ملامح معينة من تجربته فانه لا يعترف خطأ بحسن نية ، لأن نيته ليست طيبة . انه يحجم عن الاقدام على شيء من واجبه مواجهته . الا انه لا يخفى أية حقيقة . اذ لا وجود لأية حقيقة يعرفها ويقوم باخفائها . واذا لجأنا الى لغة المفارقات لقلنا انه يخدع نفسه ، الا أن هذا مجرد عجز فى وصف ما يحدث لأى وعى ، بعد تشبيهه بما يحدث عند مقارنة أى فهم بآخر (١) .

وحالة فساد الوعى ليست مجرد مثل للزيف ، انه مثل كذلك للشر . وقيام المحللين النفسيين بالتدقيق فى تتبع شروط معينة واعتدائهم الى هذا الأصل من أبرز اتجاهات البحث التى وفق اليها العلم الحديث ، وأقيمتها . وهى تتصل بالأسس العامة للصحة العقلية التى وضع سبينوزا أساسها ، مثلما تتصل الابحاث المفصلة فى نسبية الطبيعة بمشروع « العلم الكلى » للطبيعة الرياضية الذى وضع ديكارت أساسه .

والآن ، كما قسمنا الزيف الى اخطاء وأكاذيب ، فاننا سنقسم الشرور الى شرور يعانى منها الانسان وشرور يرتكبها . وهذه الشرور تنقسم فى

(١) الوعى الزائف - فيما اعتقد - هو ما قصده الألطون فى العبارة التى ترجمت بطريقة مؤسلة الى *the lie in the soul* (اكتوبية فى الروح) - الجمهورية
(٢٨٢ - A - C) .

حالة عدم تأثيرها على صلة الانسان بما يحيط به ، واقتصارها على التأثير في احواله الحسماية والعقلية الى مرض واثم .

ولا تتبع أعراض أى وعى فاسد وآثاره ، أية حالة من هاتين الحالتين .
اذ انها لا تمد على وجه الدقة ، جرائم أو شرورا ، لأن ضحاياها لم يختاروا التورط فيها ، كما أنهم لا يستطيعون الفكك منها عندما يصممون على اصلاح سلوكهم . فهذه ليست أمراضا بالضبط ، لأنها لا ترجع الى خلل وظيفي ، أو الى تأثير قوى معادية على من يعاني منها ، بل ترجع الى سوء تصرف صاحبها . وفي حالة مقارنتها بالمرض ستبدا اقرب الى الشر .
كما انه فى حالة مقارنتها بالشر ، ستبدا اقرب الى المرض .

والحق يقال انها نوع من الشر البحت ، أو الشر الذى لم يتحدد ، أى من الشر فى ذاته الذى لم تتم قسمته بعد الى شر يعاني منه أو كارثة ، وشر يرتكبه أو اثم . ومسألة هل يعاني صاحب هذه الشرور نتيجة لسوء حظه أو بسبب خطئه مسألة لا وجود لها . فهو فى موقف أسوأ من موقفى من يتعرضان للحالتين البديلتين المشار اليهما . اذ أن السيئ الحظ قد يظل محتفظا بسلامته ، كما قد يظل الشرير محتفظا بسعادته . أما من فسد وعيه فلا يتوقع أن تحدث له أية ظروف مخففة تنبث من باطنه . أو تجىء له من خارجه . فمادام الفساد قد تحكم فإن هذا يعنى ضياع روحه بحيث لا تصبح جهنم فى نظره خرافة . ومهما قيل عن اعتداء - أو عدم اعتداء - المحللين النفسيين الى طريقة لا تقاذه ، أو انقاذ من لم يبلغ عندهم هذا الشر شأوا بعيدا ، فإن سعيهم فى هذا السبيل قد احتل بالفعل مكانا عظيما فى تاريخ حرب الانسان ضد قوى الظلام .

٨ - خلاصة

بلغنا الآن نقطة يستطاع عندها أن نستخلص من نتائج المناقشة نظرية عامة فى الخيال . فكل الفكر قائم على افتراض سبق وجود الشعور . وكل القضايا التى تعبر عن نتائج أفكارنا تتبع أحد نوعين .
ففى اما احكام خاصة بالشاعر وتدعى فى هذه الحالة تجريبية ، أو احكام خاصة بما يقوم به الفكر ، وتدعى فى هذه الحالة احكاما اولية *a priori* .
والفكر هنا يعنى الفهم . والشعور لا يعنى الشعور بمعناه الحق ، بل يعنى الخيال .

وللشعور الحق ، أو التجربة النفسية طابع مزدوج . فهي احساس وانفعال . ونحن قد ننتبه أساسا ، أو تقتصر في انتباهنا على جانب أو آخر . أما تجربة الشعور ، كما نصادفها بالفعل ، ففيها وحدة محكمة تجمع بين هذين الجانبين . فكل شعور يضم الناحيتين الحسية والانفعالية معا . من هذا يتضح أن الشعور الحق تجربة فيها يحتكر مجال نظرتنا ما نشعر به الآن . وما شعرنا به في الماضي أو سنشعر به في المستقبل ، أو قد نشعر به في مناسبة مختلفة لا يتمثل لنا اطلاقا ، ولا يعنى أى شيء . في نظرنا . والواقع أن هذه الأشياء لها معنى بالطبع في نظرنا ، وبإمكاننا أن نكون فكرة عنها ، أحيانا تكون صحيحة إلى حد ما بغير جدال . غير أن هذا يرجع إلى قدرتنا على القيام بأشياء أخرى ، إلى جانب الشعور الصرف .

وإذا أكدت أية صلة بين ما أشعر به الآن وما شعرت به في الماضي أو ما أتوقع الشعور به في ظروف مختلفة ، فإن تأكيدى لن يستند إلى مجرد الشعور الخالص . إذ أن الشعور البحث حتى إذا استطاع أن يعرفنى ما أشعر به الآن ، فإنه لن يستطيع تعريفى بالطرف الآخر من الصلة ، ومن هنا تكون المادة الحسية المزعومة التى توصف وكأنها منظمة فى عائلات أو فئات أو ما شابه ذلك ، ليست هى نفس المشاعر كما تحدث لنا بالفعل ، أى محسوسات ذات شحنات انفعالية خاصة بها . أنها ليست حتى مجرد العنصر الحسى فى هذه المشاعر بعد تعقيبها وتجريدها من شحناتها الانفعالية . أنها شيء بعيد الاختلاف . وفضلا عن ذلك ، فإن الشعور البحث لن يستطيع تعريفى حتى بما أشعر به الآن . فانا إذا حاولت تركيز انتباهى على هذا الشعور الحاضر حتى أستطيع تبين جانب من طابعه ، فسأرى أنه قد تغير بالفعل قبل أن أتمكن من تحقيق ذلك . وإذا نجحت فى تحقيق ذلك ، وهو الاحتمال الآخر (وواضح أننا قادرون على النجاح) والا ما كان باستطاعتنا أن نعرف عن الشعور أى أشياء من التى سبق لنا بيانها بالفعل) ، فمن الواجب تثبيت الشعور الذى انتبه اليه أو ابتأؤه بطريقة ما حتى أتمكن من دراسته . وهذا يعنى أنه ينبغي أن يتوقف عن كونه شعورا بحتا ، وأن يمر بمرحلة جديدة فى وجوده .

هذه المرحلة الجديدة لا يهتدى إليها اعتمادا على عملية سابقة لفعل الانتباه ، بل يهتدى إليها اعتمادا على هذا الفعل ذاته . والانتباه - أو الدراية - فعل مختلف عن الشعور البحث ، يقوم أساسا على افتراض سبق وجود الشعور . وماهية وجوده هو أنه بدلا من أن تشغل الاحساسات والانفعالات الحاضرة مجال نظرتنا كله ، فاننا نستطيع كذلك أن نكون

على دراية بأنفسنا باعتبارها القائمة بالشعور بهذه الأشياء . ومن الناحية النظرية يؤدي هذا الفعل الجديد الى اتساع مجال نظرتنا ، التي تتسع نتيجة لهذا الفعل لفعل الشعور كما تتسع للشيء الذي يتم الشعور به . ومن الناحية العملية ، يؤكد هذا الفعل ذاتنا باعتبارنا أصحاب هذه المشاعر . واعتمادا على هذا التأكيد الذاتى ، فأننا نتحكم فى مشاعرنا ، لأن هذا يعنى أنها لم تعد تجارب تملئ نفسها علينا بغير درايتنا ، بل أصبحت تجارب تمارس فيها فاعليتنا . ومن ثم تحل سيطرتنا عليها محل سيطرتها الفطرية علينا . فمن ناحية ، يصبح باستطاعتنا الوقوف فى وجهها بحيث لا يمكنها تقرير أفعالنا بدون قيد أو شرط . ومن ناحية ثانية ، يصبح بإمكاننا إطلاعها واستحضارها وفقا لمشيئتنا . وهكذا تكون قد تحولت من تأثيرات حسية الى أفكار للخيال .

وبعد اكتسابها هذه القدرة الجديدة ، وانتهاء سيطرتها علينا ، وخضوعها لإرادتنا ، فإنها تظل مشاعر ، أى مشاعر من نفس النوع كما كان حالها من قبل ، إلا أنها لم تعد مجرد احساسات ، بل أصبحت ما ندعوه بالخيالات . ومن جهة ، لا يختلف الخيال عن الاحساس ، إذ أن الأشياء التى نتخيلها هى صيغها الأشياء التى تمثلها فى الاحساس البحت (كالألوان وغيرها) . ومن جهة أخرى ، هناك اختلاف ساحق ، وذلك بعد أن تم ترويضها وإيلانها وفقا للطريقة السابق إضاحتها . وفعل الوعى هو الذى اضطلع بهذا الترويض ، وهو نوع من الفكر .

وعلى وجه التحديد هو نوع من الفكر يقع قريبا من الاحساس أو الشعور البحت . وكل تقدم أبعد فى الفكر يستند اليه ، ولا تعامل مع الشعور فى حالته الفطرية ، بل مع الشعور بعد تحوله هكذا الى خيال (١) . ولبعث التشابه والانحلاف بين شعور وآخر ، ولتصنيفه أو تجميعه فى أنواع أخرى من الانساق غير الفئات ، ولتخيله فى سياق

(١) انظر كتاب كانت : (نقد العقل الخالص) (٧٨ - A - ١٠٢ - B) ترجمة كتب سميث ص ١١٢ . ولغية وصف الخيال بأنه (ملكة عمياء لا غنى عنها) تقع فى موقع وسط بين الاحساس (ويعنى الفعل المتصل بالمحسوسات الحق ٧ - المادة الحسية - أو المحسوسات المحولة الى الفكر كما هو الحال عند التجربة الحديثة) وبين الفهم . وهذا يتوافق مع مذهب هيوم القائل بأن المعرفة تعنى بالأفكار وليس بالتأثيرات ، إلا أن كانت لم يتوسع فى الفكرة التى أوحى بها هنا ، إلا فى فصل « Schematism of the categories » العظيم الأهمية ، (الذى أسره بوجه عام فهمه لهذا السبب) .

زمنى وهلم جرا ، من الواجب أولا أن ينتبه الى أى شعور يتأمل على هذا الوجه ، وأن يثبت أمام العقل بوضعه شيئا له طابع يخصه . وهذا الانتباه يحوله الى خيال .

والوعى نفسه لا يفعل أى شئ من هذه الأشياء . مهمته مقصورة على تهديد الطريق لها . وهو فى ذاته لا يفعل شيئا سوى الانتباه الى أى شعور يتتأبى هنا والآن . وعند انتباهه الى أى شعور حاضر ، يقوم بتثبيت هذا الشعور ، وإن كان هذا يتحقق على حساب تحوله الى شئ آخر جديد ، لم يعد مجرد شعور بحت (تأثير) ، بل أصبح شعورا مروضا أو خيالا (فكرة) ، الا أنه لا يقارن بين فكرة وأخرى . فإذا افترضنا أننى قمت أثناء انشغالى بأية فكرة على هذا الوجه باستدعاء فكرة أخرى ، فإن الفكرة الجديدة لن تظهر الى جانب الفكرة القديمة باعتبارهما تجربتين متميزتين أستطيع كشف أية صلات بينهما . فالفكرتان متميزتان فى فكرة واحدة ، فتظهر الفكرة الجديدة نفسها تلونا خاصا للفكرة القديمة ، أو تحويرا لها . وهكذا يتشابه الخيال مع المشاعر فى أن موضوعه لا يتألف من كثرة من الأطراف بينها صلات ، بل هو وحدة مفردة لاتتجزأ ، أو مجرد هنا والآن . فالتصورات الخاصة بالماضى والمستقبل والممكن والفرصى لا معنى لها عند الخيال ، كما هو الحال عند الشعور ذاته . أنها تصورات لا تظهر الا فى حالة تقدم لاحق للفكر .

لهذا السبب ، عندما يقال ان الخيال قادر على استدعاء الشعور وفقا لمشيئته ، فإن هذا لا يعنى أننى عندما أتخيل ، فأننى أكون فى البداية فكرة للشعور ثم بعد ذلك أقوم باستدعائها الى حضرتى . ان أمكن القول - باعتبارها شعورا حقا . كما أنه لا يعنى أننى أستطيع ان أعرض فى مخيلتى مختلف المشاعر التى قد أستمتع بها وأستحضر من بينها ما يروقنى . وتكوين فكرة عن الشعور يعنى بالفعل الشعور بها فى الخيال . هذا يعنى أن الخيال « أعمى » أى أنه غير قادر على التكهن بنتائجه اعتمادا على تصورها باعتبارها غايات ، قبل ممارستها لها . والحرية التى يتمتع بها ليست حرية انجاز أية خطة ، أو حرية اختيار بين خطط بديلة ممكنة . فهذه خصائص متقدمة تتبع مرحلة تسمى فيما بعد .

والى نفس هذه المرحلة التى تسمى فيما بعد تنتمى التفرقة بين الصديق والخطأ ، اذا نظر اليها باعتبارها تفرقة بين بيانات صادقة وبيانات باطلة عن الصلات بين الأشياء . الا أن هذه التفرقة تنطبق من ناحية

خاصة على الوعي ، ومن ثم على الخيال • فالوعي لن يستطيع إطلاقا الانتباه إلى أكثر من جزء من المجال الحسى الانفعالى الشامل ، إلا أنه إما أن يعترف بهذا الجزء من المجال شيئا ينتمى إليه ، أو يرفض الاعتراف به • وفى الحالة الأخيرة لا تتجاهل مشاعر معينة بل تنكر ، فإن النفس الواعية تنكر مسئوليتها عنها ، وبذلك تحاول التهرب من الخضوع لها ، ولا تبالي باخضاعها لها • وهذا هو « الوعي الفاسد » الذى يعد مصدر ما أسماه السيكلوجيون بالكبت • وما يتخيله هذا الوعي يسهم فى فساد • فهو لا يجرى إلا بأوهام عاطفية ، أو بصور مختزلة من التجربة على طريقة باودلر ، أو « بأفكار وجدانية نافسة » كما قال سبينوزا • ويلجأ العقل إلى هذه الأشياء هروبا من وقائع التجربة ، وبذلك يستسلم إلى قوة المشاعر إلى رفض مواجهتها •

الفصل الحادى عشر

اللغة

١ - الرمز والتعبير

اللغة باعتبارها مظهرا من مظاهر التجربة فى مستوى الوعى تظهر الى حيز الوجود فى الوقت الذى يظهر فيه الخيال . وفى هذه المرحلة تنسم بخصائصها الأصلية التى لا تفقدها اطلاقا مهما صادفت من تحويل ، (وهو أمر سنبحثه فيما بعد) فى حالة تكيفها مع حاجات الفهم .

واللغة فى حالتها الأصلية ، أو الفطرية ، تنسم بأنها خيالية أو تعبيرية ، ووصفها بأنها خيالية يعنى تحديد ماهيتها . ووصفها بأنها تعبيرية يعنى تحديد مهمتها . فهى فعل خيالى يقوم بالتعبير عن الانفعالات . ولغة الفكر هى الشيء نفسه بعد أن اصطبغ بصورة الفكر ، أو تحول بحيث يستطيع التعبير عن الفكر . وسأحاول أن أبين عند استخلاص النتائج تآثر التعبير عن أى فكر معطى بالتعبير عن الانفعال الذى يصحبه .

ولقد تبين الاختلاف بين هاتين المهمتين اللتين تقوم بهما اللغة باتباع جملة سبل ، وليس ثمة ما يدعو لتمددهما (١) . واحدى هذه السبل هى التفرقة بين اللغة الحقبة ، والرمزية . والرمز (كما تدل الكلمة اليونانية) هو شئ يهتدى اليه بعد اتفاق ، وتقبله جميع الأطراف باعتباره يحقق مقصدا معينا بطريقة صحيحة . وبعد هذا القول قد وفق فى بيان كيفية

(١) التفرقة التى جاء بها الدكتور ريتشاردس بين « الاستخدام العلمى للغة » و « الاستخدام الانفعالى لها » سيجره الكلام عنها فيما بعد (ص ٨) .

اكتساب الكلمات معانيها في لغة الفكر ، أى في حالة كون الكلمات ذات طابع فكرى بحث . وهو أمر نادر الصلوات فى الواقع . ولكن لا يصح اعتباره صحيحا عن اللغة بمعناها الحق ، لأن الاتفاق المفترض الذى يقرر بواسطته معنى أية كلمة مطاة يعنى حدوث مناقشة سابقة أسفرت عن الاتفاق الذى اهتدى اليه . وما لم تكن اللغة موجودة وقادرة بالفعل على تحديد نقط الخلاف ، فإن المناقشة لن تتحقق .

فالرمزية أو لغة الفكر تتضمن اذن سبق وجود لغة خيالية أو لغة حقة . لهذا السبب يتحتم عدم الاقتصاد على دراسة اللغة باعتبارها لغة ، بل يلزم القيام بأبحاث فى كلتا اللغتين . غير أن الوضع قد انقلب فى النظرية التقليدية للغة وأدى ذلك الى عواقب وخيمة . فاللغة بمعناها الحق قد جعلت مساوية للرمزية . وفى حالة عدم تجاهل مهمتها التعبيرية كلية حدثت محاولة لتفسير هذه المهمة على أنها مهمة ثانوية تحققت بطريقه ما بعد نموير المهمة الرمزية . وعندما قال هوبز فى كتابه (اللوياتان - الجزء الأول - الفصل الرابع) ان فائدة الكلام الأولى هى « تحصيل العلم » ، وان أول ما يحتاج اليه لتحقيق هذه الغاية هو « صحة تعريف الكلمات » ، كان من الواضح أنه قد جعل اللغة بوجه عام ماثلة للغة الفكر أو الرمزية ، وعندما عرف لوك الكلمة بأنها صوت قد جعل إشارة دالة على فكرة (مقال فى الطبيعة الإنسانية - الجزء الثالث - الفصل الأول - ٣) ، كان أقل صراحة فى إفصاحه عن الخطأ ، ولكنه بالرغم من هذا قد سلم به بوجه عام . وعلى الرغم من أن بركل قد اتبع نفس الراى بصفة عامة إلا أنه قد اعترف بفائدة ثانية للكلمات وهى : « ادراك تأثير سلوكنا وأفعالنا ، وهو ما ينحقق إما بإنشاء قواعد تعمل بموجبهها أو بإثارة مشاعر وأهواء وانفعالات فى نفوسنا » . (السيفرون أو الفيلسوف الصغير - الفصل السابع - مؤلفات بركل - طبعة فريزر - الجزء الثانى - ص ٢٢٧) . والتفرقة مهمة ، إلا أن هذا المعنى الثانى مازال يتبع استخدام اللغة لأغراض الفكر ، لأن البحث عن سبيل لتحقيق غاية معينة (التأثير فى سلوك الآخرين وغير ذلك) هو فعل فكرى أيضا . فاستخدام اللغة وسيلة لإثارة مشاعر معينة عند الآخرين ، ليس أمرا ماثلا لاستخدامها للتعبير عن المشاعر التى تخصنا .

واليوم يكاد يكون من الأمور المسلم بها ، القول بأن اللغة بمعناها الحق رمزية على أساس المعنى السابق إفصاحه لها . ولو كان الأمر كذلك ، لأدى هذا الى نتائج معينة . فعند توخى دقة الاستخدام ، يجب أن يستلهم كل رمز بمعنى مفرد لا يتغير وأن يعرف تعريفا دقيقا . بناء

على ذلك ، اذا أردنا صحة استخدام اللغة ، ينبغي أن تستخدم كل كلمة على هذا الوجه ، وأن تحدد على هذا الوجه أيضا . فإذا تبين أن هذا الأمر غير عملي (وسيتبين على الدوام ذلك) تكون النتيجة المستخلصة هي أن اللغات « العادية » غير مناسبة في تصميمها للاضطلاع بمهمتها ، وأنه اذا أريد التعبير عن الفكر بدقة ، من الواجب أن تستبدل بهذه اللغات لغة علمية مخططة (لغة فلسفية) . وإلى جانب هذا هناك نتيجة أخرى ، وهي أنه كما يتحتم على أى انسان قبل بدء استخدام أى رمز في الرياضة وما شابهها أن يعرف ما يعنيه هذا الرمز ، كذلك عند بدء اكتساب الطفل لغته القومية ينبغي أن تشرح له أولا كل كلمة سيستخدمها . ومن المفروض بالعمل أن يتحقق ذلك بمعرفة أمه أو أى انسان يقوم بتعليمه . فعليها أن تشير الى النار وتقول له : « هذه نار » ، وتطليه اللبن وتقول له : « هذا لبن » ، وأن تلمس سبائته وتقول له : « هذه سبابة » وهلم جرا . وعندما تتبين الحقيقة سيظهر احتمال قول الأم وهي تشير الى النار كلمة « لطيفة » ، أو قولها وهي تناوله اللبن كلمة « لذيق » ، أو قولها عندما يلمس سبائته : « هذا الخنزير قد توجه الى السوق » . في هذه الحالة أوفق تعبير عن نتيجة ذلك ربما جاء على لسان ناظر مدرسة خرافي وهو : « ان الوالدين هما آخر أناس في العالم يصلحان لرعاية الأطفال » .

وسبب عدم اقدام أى أم على تعليم اللغة على هذا الوجه هو تعذر اجراء ذلك ، لأن ايماءات الإشارة المفترضة وما شابهها لها نفس طابع اللغة . فلذا ، اما أن يتعلم الطفل في البداية لغة ايماءات هذه حتى تساعد على تعلم اللغة الانجليزية ، أو ينبغي افتراض « تعثره » في لغة ايماءات لذاتها . على أننا اذا افترضنا امكان قيام الطفل بذلك ، فاننا نرغب في معرفة كيف يفعل بذلك . بينما لا تقدر القطة على ذلك (لانك لن تستطيع البتة ان تعلم قطة ما الذى تعنيه بالإشارة) . فلو كان الامر كذلك ، فلماذا لا يستطيع الطفل ان يتعثر (والواقع أنه يفصل ذلك) بنفس الطريقة في نطق اللغة الانجليزية .

ولو ان الظروف قد ساعدت في الواقع أى باحث نظري لغوي على الذهاب الى أى بيت حضانة ، فانه سمرى شيئا مختلفا يجرى هناك . فهو لن يسمح الأم وهي تنتم بكلمات منفردة الى طفلها ، بل سيسمها وهي تصب ميلا من الكلمات ، أكثرها لا يتجه الى تحديده اسماء الأشياء ، انما تعبر بوساطتها عن سرورها بصحبته ، والطفل يجيب عليها بالقبضة والوحوة . وبمرور الزمن تصبح هذه الأصوات أكثر وضوحا . وعاجلا

أو أجلا يسمع الطفل وهو يقلد مثائلا عبارات سمعها في بعض مناسبات معينة ، عندما تظهر مناسبات جديدة يبدو أنها تتطلب هذه العبارات . فإذا حدث أن اعتادت أمه التكلم بطريقة ماثلة لطريقة الأطفال ، وأن تقول Hatty off عند خلع قبعتها ، فإن الطفل سيقول عندما يخلع قبعته ويلقيها من عربته وهو يشعر بارتياح عظيم : « Hattiaaw » .

في هذه الحالة الصوت « Hattiaaw » ليس برمز . فلم يحدث اتفاق بين الأم والطفل على اعتباره دالا على « خلع القبعة » . فالطفل يراه صوتا يحدث عندما يخلع أى انسان قبعته . فهو قد استمع الى أمه وهى تحدث هذا الصوت عندما تقوم بخلع قبعتها . وبناء على ذلك ، فإن أحداث هذا الصوت في ذاته يصبح دالا على عملية خلع القبعة في ذاتها . وليس هناك أى وجه شبه على الإطلاق بين صلة أحداث الصوت وخلع القبعة ، والصلة القائمة بين الرمز (+) والجمع بين عديدين (وهو أمر بعيد عن تصور الطفل) . فضلا عن ذلك ، فهل يدرك الطفل أن الصوت شئ يجمع بين رمزين ، أحدهما يدل على القبعة والآخر يدل على الخلع . إن خلع القبعة ذاته فعل مفرد ، والصوت الذى يحدثه أى امرئ عند القيام بذلك هو صوت مفرد . وتقسيم أصوات الكلمات الى أصوات ساكنة وأصوات منحركة ، أو اعرابها نحويا هو أمر يفوق قدرة الطفل مثل تشريح أية حركة جسمانية وتقسيمها الى عدد من الحركات الجسمانية سواء بسواء .

وربما كان الأقرب الى الحقيقة هو انكار اعتبار Hattiaaw رمزا ، واعتبارها تمبرا ، فكلمة Hattiaaw لا تعبر عن فعل خلع القبعة ، بل تعبر عن الارتياح الملحوظ الذى يشعر به الطفل لسبب ما عند خلعها . وبعبارة أخرى ، أنها تعبر عن الشعور الذى يشعر به الطفل لدى قيامه بذلك . وإذا توخينا زيادة الدقة لقلنا أن الصوت Hattiaaw ليس هو التبرى ، بل الفعل الخاص بأحداث هذا الصوت ، لأن القول بأن أى فعل يعبر عن فعل آخر هراء ، والقول بأنه يعبر عن شعور يعنى بالتأكيد شسيتا ما . فعليا أن نحاول تقرير ما يعنيه .

٢ - التعبير النفسى

ولكى نحقق ذلك ، علينا أن نبدأ بملاحظة أن التعبير اللفوى ليس بالنوع الأوحى من التعبير ، كما أنه ليس أكثرها بدائية . فهناك نوع آخر ، وهو يختلف عن التعبير اللفوى من ناحية حوته مستقلا عن الوعى ، ويعد مظهرا من مظاهر التجربة فى مرتبتها النفسية البحتة . هذا النوع سأسميه بالتعبير النفسى .

وهذا النوع يتألف من أفعال بدنية لا ارادية ، بل ربما تألف أحيانا من أفعال بدنية تفترق افتقارا كاملا الى الوعي . وهى أفعال تتصل بطريقة خاصة بالانفعالات التى يقال انها تعبر عنها . فمثلا تعبر بعض أفعال تقطيب الوجه عن الألم ، كما يعبر عن الخوف تراخى العضلات واصفرار البشرة وبرودتها ، وما الى ذلك . وفى هذه الحالات ، نشعر بالانفعال المبر عنه ، كما نشعر كذلك بالفعل البدنى الذى عبر عن ذلك ، أو بالأفعال المركبة التى عبرت عنه . والصلة بين هذه الأفعال التى نشير إليها بقولنا ان الفعل يعبر عن الانفعال هى بالطبع صلة رابطة ضرورية ولا يجوز قلبها . فنحن نتجهم « لأننا » نشعر بالألم ، والعكس ليس صحيحا . وكلمة « لأننا » قد استخدمت للدلالة على وجود نوع من التبعية ، بغير تحديد لها .

ومن ناحية الصلة ، فانها ماثلة للصلة بين المحسوس وشحنته الانفعالية ، أى من ناحية تلقائيتها . فالشيطان المتصلان ليسا تجربتين متميزتين ، بل هما عنصران فى تجربة واحدة لا تنجزا . فمحسوس التوتر العضلى الذى يظهر عندما ترسم فى وجوهنا علامات الألم وثيق الصلة بالألم . وهذه الصلة ماثلة فى توثقها للصلة بين اللون القرمزى الذى فزع منه الطفل فى المثل الذى سبق ذكره ، والفزع الذى أحدثه . غير أنه برغم ما بين المثلين من تماثل من ناحية توثق الصلة بين عناصرهما ، فإن ترتيب العناصر التى يتألف منها المثلان مختلف ، بل متعارض بحق . فالفزع هو الشحنة الانفعالية للون ، والمحسوس اللونى هو من الناحية المنطقية (وإن لم يكن من الناحية الزمنية) سابق لهذا الفزع . والألم ليس بالشحنة الانفعالية للتوتر الذى ظهر فى عضلات الوجه . فالمحسوس هنا ليس سابقا للانفعال بل هو لاحق له .

ولقد وصفت الحالتان فى الواقع وصفا ناقصا . فلقد نسينا عند كلامنا عن الحالة الأولى ذكر المحسوس الأصل (الذى قد يكون مثلا تقلصا معمويا) . وفى الحالة الثانية ، نسينا ذكر تعبيرات الطفل عن فزعه ، وهو رد فعل مركب قد يوصف بأنه قشعريرة . فإذا أمكن اكمال هذا النقص فستتمثل الحالتان . وإذا تعرفنا عنصر التعبير النفسى ، فسنبصر على تحليل مكمل للمثل الذى ذكرناه عن الطفل الذى أصابه الفزع فى الفصل الثامن .

فلدينا الآن : (١) محسوس اللون القرمزى (أو بالأحرى مجال مرئى يحتوى على هذا اللون) : (٢) والفزع باعتباره الشحنة الانفعالية الخاصة بهذا المجال (٣) والقشعريرة التى عبرت عن هذا الفزع . وفى

الحالة الأخرى لدينا : (١) التقلص المعوى بوصفه محسوسا (أو بالأحرى ،حالا من الاحساس العضوى الذى يحتوى على هذا المحسوس الخاص بالأعضاء) . (٢) والألم الذى يعد شحنة انفعالية خاصة به (٣) . والتجهم الذى عبر عن هذا الألم . وكل حالة تجربة قائمة بذاتها ، ويكشف تحليلها عن قوام يتألف من ثلاثة عناصر تتبع ترتيبا محددا .

وكل نوع من الانفعال ، وأثر من آثاره يحدث فى المرتبة النفسية البهتة من التجربة ، له ما يناظره من تغير يطرأ على العضلات أو جهاز الدورة الدموية أو الغدد (١) . وتقوم هذه الأفعال النظرية – وفنا للمعنى الذى نناقشه الآن – بالتعبير عنه . وتتوقف القدرة على ملاحظة هذه التغيرات وصحة تفسيرها على مهارة الملاحظ . وبقدرة ما نستطيع أن نتبين ، فإن الافتقار الى مثل هذه المهارة وحده هو الذى يحول بيننا وبين ادراك الانفعالات النفسية التى تحدث لدى من نصادفهم من الناس ، وقراراتها كأنها كتاب مفتوح . غير أن الملاحظة والتفسير عمليتان فكريتان ، ولا يعتمد ادراك معنى التعبير النفسى على هاتين العمليتين فحسب ، فهناك نوع من العدوى الانفعالية التى قد تحدث بغير أى فعل فكري ، وحتى بغير وجود الوعى . وهذه واقعة مألوفة ، وتبدو مزعجة لأنها تظهر وكأنها غير قابلة للتفسير فى حالة الانسان . فانتشار الذعر بين أى جمع لا يرجع الى انزعاج كل شخص على حدة ، كما أنه لا يرجع الى أى اتصال بينه وبين الآخرين عن طريق الكلام . فهو يحدث فى حالة عدم توفر هذه الأشياء . اذ قد يفزع أى شخص لمجرد القرع الذى يصيب جاره . والتعبير النفسى عن الخوف لدى أى شخص يبدو للشخص الآخر مركبا من المحسوسات المشحونة شحنا مباشرا بالفرع . والخوف ليس بالانفعال الوحيد الذى يعد معديا هكذا ، اذ يحدث نفس الشيء فى حالة أى انفعال ينتمى الى مرتبة التجربة النفسية . فمثلا تكفى رؤية أى انسان وهو يتألم ، أو الاستماع الى صوته وهو يتوجع ، لاحداث صفى لآله عندنا . وبإمكاننا ان نحس بهذا التعبير فى أجسامنا ، عندما نشعر بوخز أو قشعريرة فى أبداننا أو بحساسية فى أحشائنا ، وما شابه ذلك .

(١) لا يقصد بالقد الغدد الصماء وحدها . ويستطيع حتى اصحاب حاسة الشم الضعيفة ان يكتشفوا فى اصحابهم الصلة بين اقراز الغدد والاحساس بروائح معينة . وفى اعتقادى ان لدى الحيوانات التى تتصف بعدة حاسة الشم كالكلب لغة معبرة للشم تماثل قدرتها التعبيرية لغة ايماءات الوجه اللاارادية عندنا .

وهذا « التعاطف » (وهي أبسط الكلمات وأفضلها للدلالة على العدوي التي وصفتها) يمكن ملاحظة وجوده لدى حيوانات أخرى غير الإنسان ، كما يمكن ملاحظته لدى حيوانات من مختلف الأنواع ، وأخص بالذكر مثلا صلة الإنسان بحيواناته الأليفة . فالكلب قد يعض شخصا لأنه يخشاه ، وإذا أردت أن تدفع كلبا لعضك ، فما عليك إلا أن تشعر بالخوف منه . ومهما ظننت أنك قد نجحت في إخفاء اضطرابك النفسي فإن الكلب يشعر به ، أو بمعنى أصح أنه يشعر بالاضطراب النفسي في نفسه ، الذي نقله عنك . والصلة عينا موجودة بين الإنسان والحيوانات المتوحشة .

والصورة التي ستبدو فيها هذه العدوي أمر يتوقف بالطبع على التكوين النفسي للعقل الذي انتقلت إليه . فالذعر الذي يشعر به الأرنب لن يبدو عند انتقاله إلى الكلب الذي يطارده ذعرا ، بل رغبة في القتل . لأن طبيعة الكلب النفسية هي طبيعة حيوان صياد . وكلنا نعرف أن الكلاب تطارد القطط لأنها تجري منها ، وعندما يظهر القط خوفا من الكلب ، فإن هذا لا يعنى قيام الكلب بالاستدلال على هذا الوجه : « هذا القط يخاف مني ، ومن الواضح أنه يعتقد أنني سأقتله ، ولهذا فأنا أعتقد أنني قادر على ذلك ، إذن فيها » . إنما ما يحدث هو استجابة مباشرة تبدو في صورة انفعال عدائي .

والتعبير النفسي هو التعبير الوحيد الذي تستطيع الانفعالات النفسية تحقيقه (ولن يستطيع التعبير عنها في صورة أخرى إلا إذا حولت بفعل الوعي من تأثيرات إلى أفكار ، كما سنرى في القسم التالي) . إلا أن الانفعالات النفسية ليست بالانفعالات الوحيدة التي يمكن التعبير عنها نفسيا ، فهناك طائفة معينة من الانفعالات لا تنبعث إلا في حالة الوعي بالذات ، ومن أمثلتها التي يمكن ذكرها للدلالة على ذلك : البغض والحب والغضب والخجل . والغضب شعور بالعداء ، فهو يمثل اتجاها نحو شيء نعتبره قد اعترض رغباتنا ، أو سبب إلانا ، ومن مستلزمات حدوث هذا الانفعال أن نكون على ذرية بأنفسنا . والحب شعور نحو شيء نشعر أن كياننا مرتبط به ، بحيث يعد أي تفجع يلحق به أو أذى ، نفعا لأنفسنا أو أذى . والغضب برغم اختلافه عن البغض بسببي عزم تطلبه أية فكرة عن أي شيء يغضبنا أو شخص يغضبنا ، إلا أنه يشابهه في كونه وعيا بلذاتنا أو بوجود شيء يعترض سبيلنا . والخجل هو الوعي بطبيعتنا أو بعدم فهميتنا .

وانفعالات الوعي هذه بخلاف الانفعالات النفسية الخاصة تسمح بالتعبير عنها بواسطة اللغة ، أى فى عبارات وإيماءات موجبة ، وما شابه ذلك ، الا أن لديها كذلك تميزات النفسية الخاصة بها مثل حمرة الخجل التى تصحب الاسترخاء العضل ، أو ثورة الغضب وما يصحبها من توتر عصبى وتصلب . من هذا يتضح أن الانفعال النفسى هو شحنة انفعالية خاصة بمحسوس ، أما انفعال الوعي فهو شحنة خاصة بنوع معين من الوعي ، وليست خاصة بمحسوس . ومن ثم إذا تساءلنا عن المحسوس الذى يعد الخجل شحنته الانفعالية ، وراينا بحق ألا وجود لأى محسوس خلاف الاحساس بسخونة فى البدن وارتخاء العضلات ، فإننا قد نرفض نظرية البداة القائلة بأن وجوهنا تحمر لأننا نخجل ، وقد نعترض اكتشافا مثبرا للدهشة وهو أننا نخجل لأن وجوهنا تحمر . ولكن كل ما فعلناه هو أحداث مفارقة قائمة على أساءة فهم بأن جعلنا لسلسلة الأشياء الآتية :

(١) اللون القرمزى ، (٢) الخوف (٣) القشعريرة (فى حالة الانفعالات النفسية) ، سلسلة من انفعالات الوعي المناظرة لها وهى :

(١) الوعي بتقصنا (وهو ليس محسوسا بل حالة من حالات الوعي)

(٢) الخجل (٣) حمرة الوجه . من هذا يتبين أن نظرية البداة صحيحة ، أما نظرية جيمس - لانج فخطئة .

فلماذا إذن يعبر هكذا عن انفعالات الوعي بطريقتين مختلفتين ؟ ان الاجابة عن ذلك كائنة فى الصلة بين أى مستوى من مستويات التجربة والمستوى الأعلى منه . فالمستوى الأعلى يختلف عن المستوى الأدنى بسبب اشتماله على أساس تنظيمى جديد . وهذا الأساس لا يحل محل الأساس القديم بل هو يوضع فوقه . ويستمر بقاء التجربة فى مرتبتها الأولى من خلال المرتبة الأعلى منها فى صورة شبيهة بمضى الشئ (وان لم تكن مماثلة) لبقاء المادة الموجودة من قبل عندما يفرض شكل جديد عليها . وسوف نستفيد من هذا التشابه ونستخلصه مجازا يساعد على الايضاح . ووفقا لهذا المعنى المجازى للكلمات ، فإن أية تجربة جديدة ذات مرتبة أعلى يمكن أن توصف باتباع إحدى وسيلتين . فهى من الناحية الصورية ، شئ جديد فريد ، لا يستطاع وصفه الا وفقا لحالته . وهى من الناحية المادية ، لا تزيد عن تجميع معين لعناصر سبق وجودها فى المرتبة الأدنى وتسمح بالوصف بلفظة هذه العناصر الأدنى . والوعي (اتباعا لهذه التفرقة) شئ فريد من الناحية الصورية ، ويختلف اختلافاً بعيدا عن أى شئ يمكن أن يصادف فى التجربة النفسية البحتة . ومن الناحية المادية ، فإن الوعي ليس أكثر من تنظيم جديد معين للتجارب النفسية . من هذا يتضح أن نوعا من الوعي كالخجل يعد من الناحية الصورية

نوعا من الوعي لا أكثر ولا أقل ، ومن الناحية المادية هو كوكبة
- أو تركيبية - من التجارب النفسية .

والطريقتان المتبعتان في التعبير عنه تناظران هاتين الناحيتين من طبيعته . الا أن الوعي عندما وصف بأنه كوكبة أو تركيبية ، فإن هذا لم يعن تجميع عناصر كانت مفرقة من قبل ، وأن الخاصية الجديدة للوعي (وهي في هذه الحالة : الخجل) هي مجرد حصيلة « انبعثت » من هذا التجميع . فلو أن ذلك كذلك لما اخترعت على الإطلاق نظرية جيمس - لانج . إذ كان سيسهل علينا تعرف المحسوسات المختلفة التي انبعثت منها - بعد أن جمعت على هذا النمط - الشحنة الانفعالية التي تكون منها الخجل . وحقيقة علم حدوث ذلك برهان تجريبي يثبت خطأ نظرية « الانبعث » في هذا المثل على الأقل ، كما يثبت أن الوعي بعيد كل البعد عن كونه صيغة جديدة ذات خاصية جديدة ، قد انبعثت بفعل طريقة معينة لتجميع التجارب الحسية . انما الوعي فعل تتجمع بواسطته هذه العناصر على هذه الصورة المعينة .

ومن المستطاع ذكر ناحية أخرى عن الثنائية التعبيرية هذه . فلو كانت التجربة منظمة بالفعل في مستويين مختلفين بحيث يزود كل منهما المستوى التالي له بمادة يفرض عليها شكل جديد ، لكان من المحتم في هذه الحالة أن ينظم كل مستوى نفسه وفقا لأسسه قبل حدوث نقلة الى المستوى الأعلى ، فما لم تكن الخامة المطلوبة لخلق المستوى التالي جاهزة ، فإن هذا لن يتحقق . وكما رأينا ، يستطاع التعبير عن انفعالات الوعي في إحدى صورتين : صوريا ، باعتبارها حالات من الوعي ، وماديا باعتبارها كوكبة من عناصر حسية . ولو وجد مستوى آخر من مستوى الوعي ، هو مستوى الفهم ، كما افترضنا ، لتبع ذلك وجوب التعبير عن انفعالات الوعي صوريا أو لفظيا ، والا يكون هذا التعبير ماديا أو نفسيا . فحسب ، قبل حدوث نقلة من مستوى الوعي الى مستوى الفهم . إذ أن التعبير عنها صوريا أو لفظيا أمر ضروري لتثبيت التجربة في مستوى الوعي . وعلى النقيض من ذلك ، التعبير المادى عن مثل هذه الانفعالات يعد خطوة رجعية . فهو عندما رد مستوى الوعي الى صورته النفسية قد عاقق تقدم التجربة نحو المستويات الأعلى ، ولا يعنى هذا أن التعبير المادى في ذاته أمر رجعى . فعلى العكس انه الوسيلة التي يؤكد بها الوعي هيمنته على التجارب الحسية في ذاتها ، وذلك بخلق تجميع جديد لعناصرها ، الا أنه اذا استطاع الحى بغير ظهور تعبير صورى يكمله ، دل هذا على عقل لا يعيل الى اختبار مصيره بالقيام بأى مخاطر أخرى .

٣ - التعبير الخيالي

يتميز التعبير النفسي بتعذر السيطرة عليه كلية . وإذا نظرنا من الناحية الفسيولوجية ، فسنرى أن تجمه الألم أو رجة الفزع شيء فعال ، ولكنه عندما ينتابنا ، فإنه لن يكون أكثر من مجرد شيء ألم بنا وانقض علينا . فطابعه هو نفس طابع الشيء الفطري المعطى (١) الذي تنصف به الانفعالات التي يعبر عنها ، والمحسوسات التي يمد التجمه أو الرجة شحنتها الانفعالية . ان هذا هو مجرد الطابع العام للتجربة في مستواها النفسي البحت .

وفي مستوى الدراية يطراً تغير معين اذ يحل محل الشعور الفطري المعطى ، الوعي بأن التجربة هي تجربتنا ، وأنها شيء يتبعنا ، وأنها خاضعة لقوانا الفكرية . هذا التغير يؤثر في الجوانب الثلاثة التي سبقت التفرقة بينها في القسم السابق . ولقد أضفنا الكلام في الفصول السابقة عن الطريقة التي يؤثر بها في الجانبين الحسى والانفعالى ، ورأينا أن الوعي يغير تأثيرات المحسوسات الفطرية ، والانفعالات الفطرية ، الى أفكار ، أى الى شيء لن يقتصر الأمر على شعورنا به شعوراً خالصاً ، بل نشعر به في هذه الصورة الجديدة التي أسميناها بالتخيل . وعلينا الآن أن نبحث كيف يؤثر التغير ذاته على أفعال الجسم الخاصة بالتعبير ويرفعها من المستوى النفسى الفطري الى المستوى التخيل .

ومن الممكن التعبير عن الطبيعة العامة لهذا التغير بالقول بأنه كما أن انفعالاتنا لم تعد تنبعث فينا في صورة وقائع فطرية ، بل أصبحت الآن خاضعة للتحكم فيها ، بحيث يسكن استدعاؤها أو قمعها أو تغييرها بوساطة فعل نعينه ، باعتباره فعلاً خاصاً بنا ، ومن ثم فإنه يتصف بالحرية ، بخلافه لو لم يكن وصلته بأنه مماخف أو اعتقائى ، فإن الأمر بالمثل في حالة أفعال الجسم التي تعبر عن هذه الانفعالات . فهى بدلا من أن تكون مجرد أفعال آلية تقوم بها الجوانب النفسية الطبيعية من أجسامنا ، فإننا نجريها في وهينا الذاتى الجديد برصفها أفعالا خاصة بنا وخاضعة لتحكمنا مثل الانفعالات التي عبرت عنها منواه بمنواه .

(١) لمعرفة المقصود (بالشيء الفطري المعطى) يرجع الى الصفحات (٢٠٩ -

٢١٧) . فقد جاء فيها كلام عن « قوة الاحساس الفطرية التي لم يتم بعد خضوعها للتفكير » .

ص ٢١٧ .

وأفعال الجسم المبررة عن انفعالات معينة عندما تصبح خاضعة لتوجيهها ، ويصبح بإمكاننا تصورهما ، وعندما نفكر توجيهها لنا باعتبارها وسائلنا في التعبير عن هذه الانفعالات ، هي اللغة ، وكلية « لغة » لم تستخدم هنا بمعناها الضيق ، أو بمعناها الصرفي الحق للدلالة على الأفعال التي تقوم بها أجهزتنا الصوتية ، بل هي مستخدمة بمعنى أوسع بحيث تتضمن أى فعل يقوم به أى عضو يعد تعبيريا ، مثلما يعد الكلام تعبيراً . ووفقاً لهذا المعنى الواسع ، فإن اللغة مجرد تعبير من تعبيرات الجسم عن الانفعال ، خاضع للفكر في صورته الأولية ، الذي يبدو في صورة وعي .

واللغة في هذه الحالة تظهر في شكلها الأصلي المطلق ، ومازال أمامها طريق طويل تسير فيه . فعليها بعد ذلك أن تواجه تقديراً عميقاً لكي تحقق مطالب الفهم . إلا أن أية نظرية خاصة باللغة ينبغي أن تبدأ من هذه النقطة . فإذا بدأنا بدراسة ما يلحق باللغة نتيجة لهذه التعبيرات ، أى بدأنا بالبحث في اللغة التي تستخدمها للتعبير عن أفكارنا الخاصة بالعالم المحيط بنا ، وبنينا الفكر ذاته ، وجعلنا هذه الصورة الراقية للغة الفائقة التخصص ممثلة للطابع الكلي والأساسي للغة الأصلية ، فإننا سنضل سواء السبيل ، فإن أدوات الوصل النحوية والمنطقية في لغة الفكر ليست أمورا أساسية في اللغة في أصلها ، كما لا تعد مفاصل العظام والأطراف أمرا جوهريا في النسيج الحي . إذ تسبق الخلية في صورتها الحية البلائية كل التعقيدات التي تنصف بها الأعضاء المتخصصة ، كما تسبق اللغة البدائية التي هي مجرد نطق كل أدوات الكلام والأفعال الموجهة التي نعبر بها عن انفعالاتنا .

ومن الناحية المادية ، لا اختلاف إطلاقاً بين هذا الفعل وبين التعبير النفسي . وكما لا تختلف أية فكرة عن أى تأثير في ناحية طبيعتها الأصلية ، بل من ناحية صلتها بالبناء العام للتجربة . كذلك قد يكون الفعل التعبيري فعلا من نفس النوع بالضبط سواء أكان تعبيراً نفسياً أم تخيلياً . وكل من اعتاد مراقبة صفات الأطفال سيعرف بالإضافة إلى التمييز بين صيغة الألم وصيغة الغضب وما شابه ذلك - أى مختلف أنواع التعبيرات النفسية - كيف يميز بين صيغة الانفعال الآلية غير الخاضعة لأية سيطرة ، وبين الصيغة التي تدل على وعي بالذات ، والتي تبدو (بفعل مقالة معينة من ناحية المستمع) وكأنها قد نطقت بقصد توجيه الانتباه إلى حاجاته ، ويقصد لوم من وجهت إليه هذه الصيغة

بسبب عدم التفاته إليها . والصيغة الثانية مازالت مجرد صيغة . فهي لم تصبح كلاماً بعد ، ولكنها تعد لفة . إذ تنشأ بينها وبين تجربة الطفل في شمولها صلة جديدة . فهي صيغة طفل على دراية بنفسه ، ويعمل على تأكيد ذاته . وبهذه الصيغة تبدأ اللفة ، والافصاح عنها في صورة كلام مكتمل القوام بالانجليزية أو الفرنسية أو أية لهجة أخرى هو مجرد تفصيل . وما حدث من اختلاف حاسم في هذا الشأن هو أنه بدلا من أن تكون الموضوعات التي يحدثها الطفل آلية وغير ارادية ، فانه يتعلم كيف يحدثها « بقصد » ، كما نقول . ونحن لا نعلم بذلك أنها ترمي الى قصد ، بالمعنى الدقيق ، أو أنها خطة *propositum sibi* (تتبع افتراضا ما) ، أو معرفة سابقة بما ينبغي عمله سلفا قبل الشروع فيه ، بل ما نعلمه هو أن العقل يخضع لتوجيه بدلا من أن يكون آليا .

والتعبير النفسى البحث عن الانفعال يظهر بالفعل جانبا كبيرا من التخصص ، ولكنه لا يقاس بالتخصص الذى يتحقق بواسطة اللفة . فالطفل قبل أن يبدأ في توجيه صيحاته وتحويلها الى كلام ، فانه يقينا يصبح باتباع عدد لا بأس به من السبل للتعبير عن انفعالات مختلفة الأنواع . الا ان هذه السبل قليلة للغاية اذا قورنت بأنواع الأصوات التى يتعلم كيف يقوم بها فور تعلمه فن الكلام الموجه . وما كانت هذه السبل المختلفة لتحدث أو تبقى (١) لولا وجود حاجة إليها . والسر في الحاجة الى عدد وفير منها هو أن الحياة الانفعالية للتجربة الواعية اشد خصبا من التجربة في مستواها النفسى . ويفض النظر عن انفعالات الوعي الجديدة بأنواعها المختلفة التى تحدثنا عنها بعض الشيء في القسم السابق ، فان تحويل التأثير الى فكرة بفعل الوعي يضاعف الى حد بعيد الانفعالات التى تحتاج الى تعبير . ففي مستوى التجربة النفسية البحث ما أستمتع إليه في اللحظة الراهنة هو صوت واحد يحمل شحنة انفعالية واحدة . واذا ركزت انتباهي عليه ، فأننى أستطيع الاستماع من خلاله الى جملة أصوات كضوضاء المرور وحركته ، وصوت جملة أنواع مختلفة من الطيور ، ودقة ساعتى ، وصوت قلبي وهو يلمس الورق ، وصوت صعود على السلم . وكل صوت من هذه الأصوات قد عزل عن باقى الأصوات بفعل تركيز الانتباه ، ولكل شحنته الانفعالية التى تخصه . وبواسطة

(١) لقد سمعت طفلاً يبلغ من العمر ستة شهور ، يقضى ساعة أو ساعتين كل صباح في تجربة أحداث أصوات لتطلق بعض الحروف . وبهذه الطريقة أمكنه اكتشاف عدة أصوات غير موجودة في اللغة الانجليزية (مثل الحروف العربية الساكنة) ثم توقف بعد ذلك عن النطق بها شيئا فشيئا بعد أن عرف الا ضرورة لها في لغة بلده .

الانتباه يمكنني تذاكر أصوات مازالت تتردد في ذاكرتي ، وإن كنت أعتبر نفسي قد نسيتها بالفعل في هذه اللحظة كالصوت اللفظ الذي يحدثه في شهر يناير الدج المفرد ، الذي استمع إلى أنغامه الرخيمة الآن في شهر مايو ، وصوت الآلة الكاتبة التي تعمل أحيانا في الغرفة المجاورة ، وهلم جرا . ومن واجب العقل الواعي أن يبتكر تعبيرات لكل هذه التجارب . بينما لا يحتاج في التجربة النفسية البحتة التي لا يستمع فيها لغير صوت واحد له نغمة انفعالية واحدة ، إلا لتعبير واحد . وهكذا تخلق التجربة الخيالية لذاتها اعتمادا على عمل لامتناه من الانكسار والانكاس والتركيز والانتشار انفعالات لا حصر لها ، تتطلب من أجل التعبير عنها حذقا لا حد له في الانصاف باللفظ التي تخلقها للتعبير عنها .

وأيا كان مستوى التجربة التي يتبعه الانفعال ، فمن غير الممكن الشعور به دون تعبير عنه . فلا وجود لأي انفعالات غير معبر عنها . وفي المستوى النفسي ، من السهل ملاحظة ذلك . إذ يعبر نفسيا عن أي انفعال نفسي - لو حدث أي شعور به - بواسطة رد فعل يقوم به الكائن الذي شعر به . وفي المستوى الواعي ، لن يكون الأمر واضحا هكذا . ولقد اعتدنا بحق أن نعتقد في شيء مخالف لذلك . إذ جرت عادتنا على الاعتقاد بأن مهمة الفنان هي الاحتذاء إلى تعبيرات للانفعالات التي شعر بها بالفعل قبل التعبير عنها . إلا أن هذا الاعتقاد لا يمكن أن يكون صحيحا . فلو كانت التعبيرات التي جاء بها تناسب الانفعالات التي تعبر عنها ، فإن هذا يرجع إلى أن تعبيراته تعبيرات وإاعية ، اخترعت بوعي . ولن تكون هذه التعبيرات مناسبة إلا لانفعالات تنتهي في ذاتها إلى المستوى الواعي من التجربة . فلا يمكن لكل الانفعالات أن يعبر عنها بواسطة اللغة . بل هذا مقصور على انفعالات الوعي أو الانفعالات النفسية ، التي رفعت إلى مستوى الوعي ذاته الذي بحث هذه الانفعالات ، أو حولها من تأثيرات إلى أفكار هو كذلك الذي جاء في نفس الوقت بتعبيراتها اللفظية المناسبة .

فما الذي نفيه إذن عندما نقول أن الفنان قد اهتم إلى تعبير عن انفعال لم يتم التعبير عنه بعد ؟ نحن نمضي إلى الانفعال الذي ينتهي إلى المستوى الواعي للتجربة له طبيعة هزوجة ، فله « طبيعة مادية » و « طبيعة صورية » . فمن الناحية المادية ، هو كوكبة معينة من الانفعالات النفسية . وهو من الناحية الصورية ، انفعال واع . في هذه الحالة تكون كوكبة الانفعالات النفسية مجرد عدد من الانفعالات النفسية ، ولكل انفعال

بالفعل تعبيره النفسى المناسب . نتيجة لذلك ، وباستطاعة من أمكنه الوعي بنفسه وبقدرته على الشعور بهذه الانفعالات النفسية أن يولد فى نفسه انفعالا واعيا متحيزا ، من الناحية الصورية ، عن أى انفعال من هذه الانفعالات ، وعنها كلها . وبذلك فإنه يحدث فى نفس الوقت تعبيراً واعياً لها . وهكذا يتضح أن ما يدعى بالانفعالات غير المعبر عنها هى انفعالات فى أحد مستويات التجربة ، قد عبر عنها بالفعل بالطريقة التى تناسب هذا المستوى . وهى انفعالات يحاول من يشعر بها أن يعيها ، وبعبارة أخرى ؛ يحاول أن يحولها الى مادة تجربة فى مستوى أعلى ، بحيث تصبح على الفور بعد تحقق ذلك انفعالا فى هذا المستوى الأعلى وتعبيراً مناسباً له أيضا .

ولنعد ثانية الى المثل الذى ذكرته فى مسهل هذا الفصل ، ولنتساءل : هل أمكن اللقاء ضوء عليه بفعل المناقشات التى دارت خلال هذا الفصل ؟ . فالطفل فى هذا المثل قد ألقى بقبضته من فوق رأسه فى الطريق صائحا « Hattiw » وبمقارنتها بالصيحة الدالة على الوعي بالذات التى سبق ذكرها فى القسم الحالى ، سيتبين أنها مثل كامل ومعقد للغاية لاستخدام اللغة . ولنبدأ الكلام بالنظر فى الانفعال المتضمن . فالطفل قد يخلع قبضته لشعوره بضيق مادي ، لسخونة القبعة أو إثارتها لأعصابه ، أو لأى سبب آخر . على أن الارتياح الذى عبر عنه بوساطة الصيحة Hattiw ليس مجرد سرور نفسى - طبيعى مثل السرور المترتب على ابتعاد ذبابة من فوق لأنف . فما عبر عنه هو شعور بالانتصار وانفعال انبعث من الحصول على الوعي الذاتى . إذ أثبت الطفل أن عنده قدرة مماثلة لقدرة أمه التى سبق أن خلعت قبضتها وهى تردد نفس الكلمات التى يقلدها الطفل الآن . وهو أحسن حالا من أمه لأنها قد أعادت القبعة الى رأسها ، وعنها رغبة فى إبقائها على هذا الحال . ومن هذا يتبين وجود صراع إرادى يشعر الطفل أنه انتصر فيه .

هذا الشعور مثل أى شعور آخر ينبغي التعبير عنه فى فعل من أعمال الجسم . ونظرا الى أنه شعور قد انبعث من وعى ذاتى ، أى فى المستوى الخيالى للتجربة ، لذا ينبغي أن يعبر عنه فى فعل موجه ، أى فى فعل يودى « بقصد » ، وليس مجرد فعل آلى . ولكن هناك فعلين موجهين فى هذا المثل : فهناك اللقاء القبعة جانبا ، وهناك صيحة النصر . فلماذا لا يكون فعل واحد كافيا لهذا الغرض ؟

فالعلة بين خلق القبة والصيحة مماثلة للعلة بين اللون المزجج
ورجة الفزع التي جاء ذكرها في القسم السابق . ولعلنا نتذكر أن هذا
اللون وتلك الرجة قد احتلا المكان الأول والمكان الثالث في مجموعة
الأحداث التي ألفت تجربة مفردة لا تتجزأ ، احتل فيها انفعال الخوف
المكان الثاني . وفي المثل الحالي ، يحتل خلق القبة المكان الأول ،
ويحتل انفعال النصر المكان الثاني ، وتحتل الصيحة المكان الثالث .
وكل هذه الأشياء مجتمعة تؤلف تجربة مفردة هي تجربة انتصار الطفل
على أمه .

هذه التجربة قد تحققت بفعل وعي الطفل بذاته . ولقد انبعثت من
تجربة أخرى تنتمي إلى المستوى نفسه ، وأعني بها تجربة ادراك الطفل
حالته وهو ينتزه في عربة أطفال في كامل أبعته وخصره محاط بحزام
الأمان . ويكتشف الطفل بفعل وعيه الذاتي بنفسه أنه قد أصبح على
هذه الحال ، كما أنه يدرك أن هذه الحالة قد حدثت تحقيقاً لرغبة أمه
وبغير رضاه . فلهذا السبب يشعر باهانة ، وبإمكانه في هذه المرحلة اتباع
أحد سبيلين ، وإن كان بالطبع لا يعرف ذلك ، فهو ليس قادراً على
الاختيار ، بل يعمل كما تسوقه طبيعته . وربما أمكنه العثور على سبيل
للهرب في هذا الموقف بالقيام بأي فعل غير متصل بهذا الموقف ، في
الواقع ، كان ينفجر مثلاً منبهماً في بكاء عديم الجدوى بسبب رئائه
لحالته ، وإن لم يكن ثمة مبرر لذلك . أو قد يستجيب للموقف استجابة
مباشرة بالقيام بفعل يثبت به أنه قبل كل شيء ليس طفلاً ، بل هو شخص
حقيقي . ويختار السبيل الثاني ، ولذلك يلقي برمز طفولته جانباً ،
ويخفق قلبه دليلاً على الانتصار . ولكي يصبر عن هذا الانفعال باستهزاء
وبجدارة فائقة ، فإنه ينتزع من أمه البطولة ويستخدم (بقدر ادراكه لهذه
الكلمات) نفس الكلمات التي عبرت الأم بها عن تفوقها عليه .

وبإمكاننا بيان ذلك - إن شئنا - بالقول بأن الطفل « يحاكي »
أمه ، إلا أن هذه الكلمة غير موفقة . إذ أنها تثير تساؤلاً حول أسباب
حدوث مثل هذه المحاكاة وكيفيتها . ولقد بذلت محاولات لتفسير أصل
اللفة عند الطفل بالرجوع إلى غريزة مزعومة للمحاكاة ، تدفعه إلى تقليد
كل ما صادفه مما يفعله الآخرون . وبذلك ، فعندما يدرك قيامهم بالكلام ،
فإنه يكتسب نفس القدرة على القيام بذلك . ولكن ، ولنفترض وجود مثل
هذه الغريزة . في هذه الحالة ، لن يكون السلوك الذي دفع إلى اتباعه
لفة على الإطلاق ، إلا إذا تحرر إلى أبعد حد من التحكم الآلي للغريزة

المزعومة ، وأصبح خاضعا لازادة الطفل الواعية ، بحيث يعبر عما يود
الطفل أن يعبر عنه . إن هذا لن يتحقق الا اذا أصبح الطفل على وعي
بذاته ، وعندها يتحقق هذا الوعي . ولكن عندما يحدث هذا سيبدأ الطفل
فى الكلام بشر فعل هذه الغريزة . من هذا يتضح أن المحاكاة المزعومة
- باعتبارها من تلك الأمور التي لا ينبغي الإكثار من ذكرها بغير مبرر -
خرافة باطلة . والفائدة الوحيدة التي يحتمل أن تكون لها ، هي تفسيرها
كيف يستطيع الطفل قبل بلوغه مستوى الوعي الذاتى فى التجربة ، أن
يعود نفسه بالفعل على ممارسة عدد كبير من حركات الجسم التي قد
تستخدم لفة عند بلوغه هذا المستوى . والواقع أن الطفل لا يبدأ فى
الاحاطة بالحركات التفصيلية فى الكلام الا عندما يكون وعيه قد نما
بالفعل الى حد الحاجة إليها . فهو يقله كلام الآخرين لأنه قد أدرك بالفعل
أنهم يتكلمون .

٤ - اللفة واللفات

استخدمنا كلمة « لفة » للدلالة على أى فعل موجه وتصيرى من أفعال
الجسم ، إما كان هذا الجزء من الجسم . وتمة ميل الى الاعتقاد بوجود
خغل واحد خاص بذلك ، أو هناك فعل واحد يفوق فوقا كبيرا أى فعل
آخر فى التعبير على أية حال . ويقصد ، بذلك « الكلام » أو الأفعال
الصادرة عن الأجهزة الصوتية . وأحيانا يقال بوجود سبب فسيولوجى
لتفسير هذه الحقيقة المزعومة . فيقال اننا عندما نستخدم أجهزتنا
الصوتية نستطيع أداء أفعال مختلفة تعصف بزيادة دقة تنوعها ، ومن ثم
فانها تكون أقدر من أى مركب من الأجزاء الأخرى على التحول الى لفة .
وتبدو صحة كل من الاعتقاد الاصلى والسبب الذى ذكر فى تبريره من
الأمور التي تثير أكثر من الشك ، فمن المحتمل ألا يكون هناك اختلاف
جوهرى بين أى فعل من أفعال الجسم والأفعال الأخرى من ناحية قدرتها
على التعبير . ويبدو أن خغل أى فعل من الأفعال على الأفعال الأخرى
انما يرجع الى التقدم التاريخى لأية حضارة على الحضارات الأخرى .
فكل من يتكلمون لا يستخدمون كل أجزاء الجهاز الصوتى على حد سواء .
اذ ان الألمان يكترون فى كلامهم الاعتماد على الحلق ، بينما يعتمد
الفرنسيون اعتمادا أكثر على الشفتين : ومن المحتمل أن أبعد حد أن يرجع
الى هذا الاختلاف السر فى تفوق الفرنسيين فى التحكم فى حركات
شفاههم ، وفى تفوق الألمان فى التحكم فى حركات الحلق ، الا أنه من
غير المحقق بغير جدال استناد هذا الاختلاف نفسه الى اختلاف فسيولوجى

مستقل عن ذلك وسابق له ، أى اختلاف فى التكوين العضوى قد جعل
الآلمان أكثر حساسية فى ناحية الحلق ، كما جعل الفرنسيين أكثر حساسية
فى الشفتين . فلو كان هذا الكلام صحيحا لفدت هذه الحساسيات
الخاصة خصائص بيولوجية متوازنة كمشكل الجبحة ولون البشرة ،
ولتوقفت القدرة على صحة التكلم بالفرنسية أو الألمانية على أصل
المتحدث . إلا أن هذه الحقيقة الشائعة غير صحيحة . فليس ثمة توافق
بين التصنيفات التى اكتشفتها الاثروبولوجيا الطبيعية وتصنيفات
اثروبولوجيا الحضارة .

وإذا كان الفرنسيون قد وجدوا أن حركات الشفاه أكثر تعبيرا من
حركات الحلق . بينما وجد الآلمان العكس . فإن هذا الاختلاف نفسه قد
يوجد بين حركات الأجهزة الصوتية ومختلف الأنواع الأخرى من الحركات .
فإن أى جهال بين قرويين ايطاليين لا يعتمد على الكلمات بقدر اعتماده
على إيماءات اليد . ولقمتها التى تصنف ببراعة فائقة . وفى هذا المثل
كذلك ، لا وجود لأى أساس فسيولوجى للاختلاف . إذ أن أصابع
الايطاليين ليست أكثر حساسية من أصابع سكان شمال أوروبا . ولكن
لديهم تقليدا طويلا فى الاعتماد على التحكم فى إيماءات الأصابع يرجع الى
لعبة *micare digitis* القديمة .

فاللغة التى تعتمد على الصوت اذن هى مجرد لغة من بين عديد من
اللغات الممكنة . أو نظم اللغة . وقد يحدث تقصم فى أية لغة من اللغات
بفعل حضارة معينة . بحيث تصبح شكلا ذا تنظيم عال من أشكال التعبير
عن الانفعالات . ويتوهم أحيانا أنه برغم امكان تعبير أية لغة من هذه اللغات
عن الانفعال ، فإن لغة الصوت تتميز بدور تنفرد به . أو تتفوق فيه على
الأقل - وهو التعبير عن الفكر . وحتى لو كان هذا الكلام صحيحا ، فإن
هذا الزاى لن يهنا فى المرحلة القارئة من مناقشتنا ، لأننا نبحث
الآن اللغة كما هى قبل تكيفها لغوية مقاصد الفكر . والواقع أنه من
المحتمل ألا يكون هذا الزاى صحيحا ، وهناك قصة تقول أن بودا توقف
أثناء فورة مناقشة فلسفية عن الكلام وانتقل الى لغة الإبهام - كما يفعل
أى استاذ فى ألكسغورد عندما يطلق متكلما باللغة اليونانية - وتقول
زهرة فى يده ونظر إليها . واجتمسم أحد حواريه ، فقال له بودا :
« لقد فهمتني » .

والكلام قسلا عن ذلك ، هو مجرد نسق من اللايماءات . ويهين بأن
كل إيماء تحمض صوتا متمايلا . بحيث يستطيع احداكها بوساطة الإذن

وكذلك بواسطة العين • واستمعنا الى متحدث يدلا من النظر اليه يدفعنا الى الاعتقاد بان الكلام اساسا نسق من الاصوات • ولكنه ليس كذلك ، فهو من الناحية الجوهرية • نسق من الایماء التي عملت بواسطة الرئتين والحنجرة وتجويفي الفم والانف • وسوف نزداد ابتعادا عن الحقائق الجوهرية للكلام اذا ظننا انه شيء يمكن كتابته وقراءته ، متناسين ان ما تستطيع الكتابة بياحه اعتمادا على رموزها الهزيلة هو مجرد جانب ضئيل من الصوت المنطوق ، اذ تتجاهل فيها تجاهلا يكاد يكون تاما طبقة الصوت والتشديد والتوقيت والايقاع • ومن هذا فينبغي ان يقرأ الكاتب أو القارئ الكلمات قراءة صامتة لنفسه ، فبغير ذلك تخفق الكلمات في أداء مهمتها ، وتبدو بلا معنى • والكتاب المكتوب أو المطبوع هو مجرد مجموعة من الاشارات التي لا تبدو أكثر من مجرد اقواس وخطوط ، وكأنها رموز النومس التي كانت مستخدمة في الموسيقى البيزنطية ، ومنها يصنع القارئ لنفسه ايماءات الكلام التي تتصف وحدها بالقدرة على التعبير •

وبين كل انواع اللغة المختلفة ، وإيماءات الجسم صلة من هذا النوع • فمن التصوير مرتبط برباط وثيق بتعبيرات الایماء التي تقوم بها اليد عند الرسم ، وبالإيماءات المتخيلة التي يعتمد عليها مشاهد الالحة في تقدير « قيمها اللسنية » • وثمة صلة مماثلة بين موسيقى الآلات وحركات الحنجرة الساكنة وإيماءات يد العازف ، والحركات الحقيقية أو المتخيلة • وكأنها حركات واقصة – التي يقوم بها المستمعون • ووفقا لذلك ، يعد كل نوع من انواع اللغة شكلا متخصصا من إيماءات الجسم ، وبهذا المعنى يمكن القول بان الرقص هو أصل كل اللغات •

هذا الكلام هو الذي يبرر مقارقات السلوكيين وقولهم ان الفكر ليس شيئا آخر غير حركات أجهزة الصوت التي يقال انها تقوم عادة بالتعبير عنه • والفكر في كلامهم هو الانفعال في سياق كلامنا • وهذا الانفعال في المستوى الخيال ، وليس في المستوى النفسي البحت • وينبغي كذلك أن يفهم من كلامهم أن المقصود بأجهزة الصوت هو الجسم برمته ، اذ ان الكلام هو مجرد صورة من صور الایماءات • فاذا تم تصحيح المذهب على هذا الوجه فسيبدو صحيحا في ناحية هامة ، وهي أن التعبير عن الانفعال ، ليس كما يقال ، رداء قد صنع لمطابقة انفعال قائم بالفعل ، بل هو فعل بغيره ما كانت تجربة هذا الانفعال لتتحقق اطلاقا • فاستبعادك

اللفة يعنى استبعادك ما عبر عنه ، اذ لن يبقى شيء سوى مشاعر فطرية
فى المستوى النفسى البحت .

ولقد نهضت الحضارات المختلفة بلغات مختلفة لتحقيق غاياتها .
ولم تكن هذه اللغات مجرد أشكال مختلفة من الكلام ، يمكن التمييز
بينها ، كما تميز اللغة الانجليزية عن اللغة الفرنسية . وهلم جرا .
انما كان هذا الاختلاف اعمق من ذلك بكثير . ولقد رأينا كيف عبر يودا
عن فكرة فلسفية بواسطة ايماءة ، وكيف يستخدم الفلاح الايطالى اصابعه
فى التعبير ببراعة لا تقل عن براعة التعبير بلسانه . ولقد عاقت عادة
ارتداء ملابس ثقيلة القدرة التعبيرية فى كل أجزاء الجسم ماعدا الوجه .
وعنصنا يزداد تقل الثياب لن تحتفظ بالقدرة على التعبير أى تعبيرات خلاف
تلك التى يستطاع ادراكها دون أن ترى مثل تعبيرات الاجهزة الصوتية .
اللمهم الا اذا كانت الملابس معبرة فى ذاتها . ولقد جعلت الحضارة العالمية
لأوروبا الحديثة وأمريكا الحديثة ، بملابسها الى اطراف الزى (١) أفعالنا
التعبيرية تكاد تقتصر كلية على الصوت . وكان من الطبيعى أن تحاول
تبرير موقفها بالقول بأن الصوت هو افضل وسيلة للتعبير .

(١) ومع كل هذا ، فإن الثياب نوع من اللغة . الا انها عندما تكون مطبوعة فى
تزمست تقتصر الانفعالات التى تستطيع التعبير عنها على الانفعالات المساندة بين من
يرتدون هذا الزى ، لأن عادة ارتداء زى محدد تسوق من يرتديه الى عدم تركيز انتباهه
الى على انفعالات من هذا النوع . ومن ثم فانها تولد على الفور « مسحة » ثابتة أو
عادة شعورا واعيا بالاتجاه الناظر . ولقد لاحظ « روبرت بروك » : « أن الأمريكيين يمشون
فى صورة افضل منا . اذ أن مشيتهم تتسم بانها أكثر انطلاقا . فنبها تخافيل جذاب
يكاد يبدو كأنه رشاقة . لعل يرجع ذلك الى الجو الديمقراطي الذى يعمون فيه ، أو الى
عدم ارتدائهم للصلوات . انه امر يعتد الوصول الى رأى حاسم فيه » (رسائل من
أمريكا ص ١٦) . والتغلى عن الزى يؤدى الى تصدع شريف فى عادات الشعور . ولاحظ
مولفانى انه عندما تغلى عن سرواله واربدى للثرد بدأ يشعر مثل مواطن همدى (انظر
كينج The Incarnation of Krishna Mulvaney) . من هذا يتضح أن الوعى
بمشاركة الآخرين فى الزى هو وعى بوجود صلة عاطفية . وهذه الظاهرة هى نابعها
السياسية تبدو فى صورة عداة عاطفية تجاه الافراد الذين لا ينتمون الى هذه الجماعة .
والاستشهاد بأهمية تدل على ذلك بالرجوع الى تاريخ الأحزاب والبطاقات امر لا لزوم
له . وربما كان من الأمور الجديرة بالذكر الإشارة الى انه فى الحياة السياسية الحرة
حيث يتم الفصل بين التنافس بين الاتجاامات السياسية والعداوة العاطفية بين الافراد
المؤيدين لهذه الاتجاامات ، يعتمد عدم الاعتماد على الزى فى التمييز بين الأحزاب .
واتت اذا جعلت الأحزاب ترتدى زيا موحدا ، فستصبح على الفور العداوة العاطفية أمم
أهميه فى إثارة المشاحنات من الاختلافات السياسية .

على أنه لا وجود لصلة واحدة بين مختلف اللغات وأية طاقة من المشاعر ، كما تطابق الشخص الواحد أثاره المختلفة . فإذا لم يوجد ما يدعى بالمشاعر التي لم يعبر عنها ، فلا معنى للقول بالتعبير عن المشاعر نفسها اعتمادا على مادتين وسيطتين مختلفتين . وهذا الكلام يصدق على كل من الصلة بين أساليب الكلام المختلفة ، وعن الصلة بين لغة الصوت والصورة الأخرى من اللغة . وإذا تأمل الانجليزي الذي يستطيع التكلم بالفرنسية تجربته ، فسيتمسك له ادراك تغير شعوره باختلاف اللغة التي يتكلمها . فاللغة الانجليزية لن تعبر الا عن انفعالات انجليزية . وإذا تحدثت بالفرنسية فمليك أن تفعل كما يفعل الفرنسي . والقدرة على تكلم عدة لغات تعني أن تكون كالحرباء ذا ألوان مختلفة من الانفعالات . ولزيادة الايضاح علينا أن نتساءل : هل يصح القول بأن الانفعالات التي نعبر عنها في الموسيقى لا يمكن التعبير عنها اطلاقا بوساطة الكلام ، وأن العكس صحيح ؟ . إن الموسيقى نوع من اللغة والكلام نوع آخر . وكل منهما يعبر عن مضمونه بوضوح مطلق ودقة مطلقة ، الا انها يعبران عن نوعين مختلفين من الانفعال ، كل يناسب لغته . ويصح القول نفسه عن ايماءات اليه . اذ يستطاع التعبير عن الازدراء بالصياح في صورة مهينة في وجه أي انسان وبإشارة من الاصبع دالة على التهديد والوعيد ، كما يعبر عن الفرح في قصيدة أو سمفونية . ولكن هناك اختلافا . فان نوع الازدراء على وجه الدقة الذي يعبر عنه باتباع طريقة ما ، لا يمكن التعبير عنه بوساطة طريقة أخرى .

في هذه الحالة اذا اكتسب أي شخص القدرة على التعبير عن نوع من الانفعالات دون غيرها ، فإنه ما يترتب على ذلك هو ادراكه وجود هذه النوع في ذاته دون باقي الأنواع . أما هذه الأنواع الأخرى فستبقى كأمثلة فيه ، مجرد مشاعر فطرية ، فهي لن تروض أو توجه . وهي اما ستختفى في ظلام جهله بذاته أو تنفجر في صورة سورات عاصفة ، لن يستطيع قهرها أو فهمها . نتيجة لذلك ، فإن أية حضارة تفقد القدرة على التعبير ، الا بوساطة الصوت ، وتؤكد بعد ذلك أن الصوت هو أفضل وسيط معبر ، لن تكون قد عنت شيئا أكثر من ادراكها عدم وجود شيء . في ذاتها يستحق التعبير خلاف ما عبر عنه على هذا الوجه . وهذه مغالطة . وهي لا تعني أكثر من قولنا (نحن أفراد هذا المجتمع المعين) : : ان ما لا تعرفه ، لا تعرفه ، الا اذا أوجت بإضافة العبارة الآتية : : كما اننا لا نرغب في البحث عنه . . .

ولقد ذكرت أن « الرقص هو أصل كل اللغات » . وهذا القول في حاجة الى زيادة تفسير . فما أعنيه هو أن كل نوع - أو نظام - من اللغة (الكلام والإيماء وما شابه ذلك) قد تفرع من لغة أصلية تعتمد على إيماء كل أجزاء الجسم . وهذه اللغة الأصلية ينبغي أن تكون لغة تتوافر فيها لكل حركة أو لكل سكتة تحدث لكل جزء من أجزاء الجسم نفس الدلالة التي تستطيع تحقيقها حركات الأجهزة الصوتية في اللغة المنطوقة . فمن يستخلصها ينبغي أن يتكلم بكل جزء في نفسه . على أنني عندما دعوت هذه اللغة باللغة « الأصلية » ، لم أقصد التواطؤ (معاد الله) في علم قبلي للأركيولوجي يحاول إعادة انشاء ماضي الإنسان السحيق بغير رجوع الى أية بيانات أثرية . فانا لم أضح هذه اللغة الأصلية في الماضي للقضى ، بل وضعتها في الحاضر . وما أعنيه هو أنه في كل محاولة يقوم بها كل إنسان منا للتعبير عن نفسه ، فإن هذه المحاولة تتحقق بواسطة جسمه كله . وهكذا يكون قد تكلم بالفعل هذه اللغة « الأصلية » التي تعتمد على إيماءات أجزاء الجسم كله . وقد يبدو هذا المراءى مناقية للتقليل . وبعض الناس - كما نعرف - لا يستطيعون الكلام بغير تلويح بأيديهم ، وبغير هز لاكتافهم وبغير تمايل بأجسامهم . ولكن الآخرين قادرون على ما أقوله - إذ أن جمود الحركة نوع من الإيماء كالحركة سواء بسواء . ولو وجد أناس لم يتكلموا إطلاقا إلا إذا وقفوا جامدين في حالة « انتباه عسكري » ، فإن تفسير ذلك هو أن هذه الإيماء قد عبرت عن عادة عاطفية وطيفة قد شعروا أنهم مرغون على التعبير عنها في مصاحبة أي انفعال آخر قد يحدث قيامهم بالتعبير عنه . ومن ثم يتضح أن هذه اللغة « الأصلية » التي تعتمد على إيماء كل أجزاء الجسم هي وحدها اللغة الحقة ، التي يستعملها كل النوام كل إنسان يحاول التعبير عن نفسه في أية صورة . فما ندعوه بالكلام والأنواع الأخرى من اللغة هي مجرد أجزاء منها قد حلت لها تقدم وتخصص . وهي عندما تمت وتخصصت لم تستطع إطلاقا أن تنفصل عن الأصل .

هذا الأصل هو لا شيء غير جملة أفعالنا الحركية بعد رفعها من المرتبة النفسية الى مرتبة الوعي . انها أفعال جسمنا باعتبارها أفعالا نعيشها . على أن ما تم رفعه من المرتبة النفسية الى مرتبة الوعي يتحول بفعل الوعي من تأثير الى فكرة . ومن موضوع للإحساس الى موضوع للخيال . ومن ثم استطاع القول بأن لغة إيماء كل أجزاء الجسم هي الجانب الحركي من تجربتنا الخيالية الشاملة . وفي الفصل السابع (٦) استخدمت هذه الجملة الأخيرة للدلالة عما يقوم به الفن

الحق • ولقد بدأنا نفكر أن نظرية الفن التي سيتمخض عنها الكتاب الثاني ، أما ستتجدد على المساواة بين الفن واللغة ، أو ستكون هذه المساواة من لوازمها على الأقل •

• - التكلم والمستمع (١)

اللغة في أول صورة يعرفها الكائن ليست موجهة لأي مستمعين • إذ لا تظهر على أول تفوحات تبدو من الطفل أية إشارات تدل على التوجيه ، بحيث لن يستطاع حتى اعتبارها موجهة إلى العالم على وجه عام ، أو لذاته • والاختلاف بين كلام الإنسان مع نفسه • وكلامه مع العالم على وجه عام ، أو مع إنسان بالذات ، أو جماعة معينة ، هو تخصص يحدث فيما بعد ، ويتحقق بوساطته فعل مبتكر هو فعل التكلم • وهكذا يتبين أن الكلام من دلائل الوعي بالذات ، ولذا ، فإن الإنسان حتى في هذه المرحلة المبكرة يعي قيامه بالكلام ، ومن ثم يستمع إلى نفسه ، لأن تجربة الكلام تجربة استماع أيضا •

وأصل الوعي بالذات ، سواء أفهمت هذه العبارة فهما سيكولوجيا على أنها تعنى المراحل التي يمر بها الوعي عند تحققه ، أم فهمت فهما ميتافيزيقيا على أنها تعنى الأسباب التي تفسر لماذا ظهر الوعي إلى الوجود ، عن المسائل التي لا أنوى مناقشتها • ومع هذا ، فهناك شيء واحد ينبغي أن يقال عنها • فالوعي لا يبدأ مجرد وعي ذاتي ، ويقرر لكل منا فكرته عن نفسه باعتباره شخصا أو مركزا للتجربة ، ثم يتجه بعد ذلك إلى تكوين شخصية الآخرين أو استدلالها اعتمادا على عملية « إبراز » أو عملية استدلال عن طريق القياس • فكل منا كائن متناه محاط بآخرين من النوع نفسه • ووعينا بوجودنا هو كذلك وعي بوجود هؤلاء الآخرين ، والوعي باعتباره صورة من صور الفكر معرض للخطأ (الفصل العاشر - ٧) • وعندما يكتشف الطفل لأول مرة وجوده ، فإنه لا يكتشف في الوقت نفسه وجود أمه أو مربيته فحسب ، بل يكتشف شخصية أشياء أخرى مثل القطة والشجرة وظل لهب النار وقطعة من الخشب • في هذه الحالة تمد بغير شك الأخطاء التي يقع فيها في إدراك شخصية الأشياء المحيطة به من الأخطاء الوثيقة الصلة بخطئه في تصور شخصيته • على أنه مهما تعرض هذا الاكتشاف في البداية (مثل أي اكتشاف آخر)

(١) أي شيء يقال عن الكلام ، فإن هذا القسم ، يقصد به اللغة بوجه عام •

للخطأ ، فإنه لن يغير من حقيقة أن اكتشاف الطفل لنفسه ، هو كذلك اكتشاف لنفسه فردا ضمن جملة أفراد آخرين .

والوعى بالذات يخلق من الكائن شخصا . فبدونه لن يزيد الكائن عن مجرد كائن في أحط درجات الوعى التى تعتمد على الحس . وتحقق الصلة بين الكائنات التى فى مثل هذه المرتبة بواسطة مختلف حالات التعاطف التى تنبعث من تعبيراتهم النفسية عن مشاعرهم . ولما كان الأشخاص كائنات عضوية لذلك هناك روابط من هذا النوع تربط بينهم . ولكنهم بوصفهم أشخاصا ، يقومون بإنشاء نوع جديد من الروابط التى انبعثت من وعيهم بأنفسهم ومن وعيهم ببعضهم بعض . هذه الروابط تعتمد على اللغة . فالكشافى لنفسى كشخص يعنى أننى قد اكتشفت قدرتى على الكلام ، ولهذا السبب فأنا شخص *Persona* أو متكلم . وعندما أقوم بالكلام ، فأننى أكون متكلميا ومستمعا معا ، ومن حيث أن الكشافى لنفسى شخصا هو كذلك اكتشاف للأشخاص الآخرين المحيطين بى ، فمن ثم يعد هذا الكشف اكتشافا لتكلمين ومستمعين آخرين غير نفسى . وهكذا ، فمن البداية تحتوى تجربة الكلام فى ذاتها أساسا على تجارب كلام الى الآخرين ، وتجاوب استماع الى آخرين وهم يتكلمون الى . أما كيف يعمل هذا المبدأ بالفعل . فامر يعتمد فى دقايقه على كيفية تعرفى الى الأشخاص المحيطين بى .

والصلة بين التكلم والمستمع باعتبارهما شخصين متميزين ، هى صلة مألوفة الى أبعد حد ، ومن السهل اساءة فهمها لهذا السبب ، ونحن ننزع الى تصورها صلة يقوم فيها التكلم « بتوصيل » انفعالاته الى المستمع ، الا أن الانفعالات لا يمكن المشاركة فيها مثل الطعام أو الشراب ، أو اعطاؤها للآخرين مثل الملابس القديمة . فإذا كان الكلام عن نقل الانفعالات يعنى أى شئ ، فمن الواجب أن يعنى دفع أى شخص آخر الى الحصول على انفعالات مشابهة للانفعالات التى عندى . غير أنه بغير اعتماد على اللغة ، فإنه لن يستطيع هو أو أى شخص ثالث ، مقارنة انفعالاته بانفعالاتي للتحقق من تشابههما . ونحن عندما نتكلم عن مثل هذه المقارنة ، فما نعنيه هو شئ لا يتحقق الا باستخدام اللغة . فالمقارنة يجب أن تعرف اعتمادا على التكلم والاستماع ، لا أن يعرف التكلم والاستماع على أساس مثل هذه المقارنة . ومع هذا فإذا كانت الصلة بين الانفعال واللغة قد تحدثت على أصح وجه فى (٣) ، فبإمكاننا فهم هذه المبارات وتحليلها بعد ذلك على الوجه الآتى :

عندما يقال ان اللغة تعبر عن الانفعال ، فان هذا يعنى وجود تجربة مفردة لها جانبان . الجانب الأول - هناك انفعال له طابع خاص . فهو ليس انفعالا نفسيا أو تأثيرا ، بل هو انفعال يعيه صاحبه . ونتيجة لهذا الوعي فانه يحوله من تأثير الى فكرة . الجانب الثانى - هناك فعل موجه من انفعال الجسم يعبر فيه عن هذه الفكرة . والتعبير ليس أثرا لاحقا للفكرة . فبين الاثنين وحدة لا تنقسم بحيث لا تعد الفكرة جديدة بل ان تسمى فكرة الا عندما يعبر عنها . والتعبير كلام ، والمتحدث هو اول مستمع الى نفسه . وعندما يستمع الى نفسه وهو يتكلم فانه يعي نفسه صاحب الفكرة التى يستمع بنفسه الى تعبيره عنها ، ومن ثم فهناك حكمان يتصفان معا بصحتهما ، وان كان من السهل الظن بتناقضهما . واول حكم هو ان معرفتنا كيف نشعر وحدها هى التى جعلتنا قادرين على التعبير عنها بالكلمات . وثانى حكم هو ان تعبيرنا عنها بالكلمات وحده هو الذى يساعدنا على ادراك ماهية انفعالنا . وفى الحكم الأول قد وصفنا موقفنا باعتبارنا متكلمين ، وفى الحكم الثانى وصفنا موقفنا باعتبارنا مستمعين الى ما قلناه بأنفسنا . والحكمان يرجعان الى نفس الوحدة بين الفكرة والتأثير ، الا انهما ينظران الى هذه الوحدة من ناحيتين متقابلتين .

والشخص الذى يوجه اليه الكلام يعرف هذا الموقف المزدوج . ولو انه لم يكن كذلك ، لما كان من المجدى توجيه أى كلام اليه . فهو كذلك متكلم ، واعتاد ان يعرف نفسه بانفعالاته عن طريق الكلام الى نفسه . فكل شخص من الشخصين المعنيين على وعى بشخصية الآخر باعتبارها مضافة مع شخصيته ، أى ان كليهما على وعى بنفسه كشخص فى عالم اشخاص . وهو عالم يتألف بالنسبة للغاية الراحنة من شخصين . لهذا السبب ، فلأن المستمع يعي مخاطبته شخصا آخر مماثلا له (اذ يفير هذا الوعي الاصلى لما أمكن حدوث ما يسمى توصيل الانفعالات بواسطة اللغة) ، فانه ينظر الى ما يستمع اليه وكأنه كلام قد صدر منه ذاته . فهو يتكلم الى نفسه الكلمات التى استمع اليها موجهة له . ومن هنا ينشئ فى نفسه الفكرة التى عبرت عنها هذه الكلمات . وفى الوقت نفسه ، فباعتباره على وعى بالتكلم شخصا آخر غير نفسه ، فانه يتسب هذه الفكرة الى هذا الشخص الآخر . وهكذا ، فان فهمك ما يقوله أى انسان لك يعنى نسبة الفكرة التى اثارته كلماته فى نفسك اليه ، وهذا يعنى انك نظرت الى كلماته وكأنها كلماتك .

قد يبدو أن هذا الكلام قد عني وجود لغة مشتركة يشترك فيها المتكلم والمستمع . إذا ما لم يعتمد الاثنان استعمال الكلمات نفسها ، فإن المستمع لن يعنى الأشياء نفسها التي عنها المتكلم ، عندما يستعملها لنفسه . على أن الاشتراك في اللغة ليس موقفا مختلفا مستقلا عن الموقف الذي قمنا بوصفه ، أو موقفا سابقا له . وكلية « لغة مشتركة » هي مجرد كلمة تشير بها الى هذا الموقف نفسه ، فلا أحد يحصل على اللغة أولا ثم يستعملها بعد ذلك ، فإن الحصول عليها واستعمالها شيء واحد . ونحن لن نحصل عليها الا اذا حاولنا استعمالها مرارا وتكرارا في ذلك .

وقد يعترض القارئ بالقول بأنه لو صح ما قيل هنا ، لما توفر البتة أى ضمان مطلق للمستمع ولا للمتكلم بأن أحدا منهما قد فهم الآخر . وهذا صحيح . غير أنه في الواقع لا وجود لمثل هذا الضمان . والضمان الوحيد عندنا هو ضمان تجريبي ونسبي ، يزداد قوة شيئا فشيئا كلما تقدم الحديث . وهو يعتمد على اعتقاد كلا الطرفين بأن أيا منهما لا يبدو قد تفوه بأى كلام فارغ . ومسألة هل يفهم أى منهما الآخر هي مسألة *solvitur interloquendo* (أى لا يمكن حلها الا بتبادل الحديث) . فلو أنهما أحسنا فهم بعضهما البعض بحيث يستطيعان الاستمرار في الكلام ، فإن معنى هذا أنهما يفهمان بعضهما البعض بقدر حاجتهما ، وأنه لا وجود لنوع أفضل من الفهم ، سيسهران بأى أسف على عدم ادراكه .

ويعتبه امكان تحقق مثل هذا الفهم على قدرة المستمع على إعادة انشاء الفكرة التي عبرت عنها الكلمات التي استمع اليها في وعيه . وعملية إعادة الانشاء هذه هي فعل الخيال ، ولن يستطيع تحققها الا اذا بلغت تجربة المستمع حدا يساعدها على تهيئته لها . ولقد سبق أن رأينا (الفصل العاشر - نهاية ٤) ، أنه نظرا الى أن الابتكار كلها مستمدة من التأثيرات ، فإن أية فكرة لن يستطيع تكوينها هكذا في الوعي الا بواسطة عقل تحوى تجربته الحسية الانفعالية على التأثير المناظر ، ولو في صورة ناحلة غائبة في هذه اللحظة عينها . ومهما كانت فصاحة الكلمات ، ومهما أحسن اختيارها ، فانهما اذا وجهت الى مستمع لا وجود عنده لأية تأثيرات مناصرة للفكرة التي قصد أن تقوم بنقلها ، فانه اما أن يعتبرها لغوا ، أو يعزو اليها (من المحتمل في حالة عدم احسان المتكلم التعبير عن نفسه) معنى مستمدا من تجربته يفرضه على هذه الكلمات برغم ما بينهما من عدم تناسب واضح . ويحدث الشيء نفسه عندما يطأى

المستمع من فساد الوعي برغم وجود التأثير الصحيح عنده (الفصل
العاشر - ٦) ، اذ لا تسمح له هذه الحالة بالانتباه الى هذا الكلام .

واساءة الفهم لا تترتب بالضرورة على خطأ من المستمع ، اذ قد
يرجع ذلك الى خطأ المتكلم . وهذا هو ما يحدث عندما تكون الفكرة التي
عبر عنها فكرة زائفة ، بسبب فساد في وعيه يدعوه الى انكار عناصر معينة
في الفكرة المعبّر عنها ، تمد في الواقع جوهرية لها . وأية محاولة يقوم بها
المستمع لإعادة انشاء الفكرة لنفسه ، ستؤدي الى اكتشاف هذا العنصر
المرفوض باعتباره مكملًا للفكرة (الا اذا تصادف أن كان وعي هذا المستمع
فاسداً بالمثل) . وفي هذه الحالة ستحدث اساءة فهم مرة أخرى بين
المتكلم والمستمع .

٦ - اللغة والفكر

اللغة بأسرها ، من ناحية ، فعل من أفعال الفكر . والفكر هو كل
ما تستطيع أن تعبر عنه . اذ أن مستوى التجربة الذي تتبعه هو الدراية
او الوعي او الخيال . ولقد سبق أن تبين أن هذا المستوى لا يتبع عالم
الاحساس او التجربة النفسية . بل يتبع عالم الفكر . على أنه اذا نظر
الى الفكر فهو أضيق معانيه . أى باعتباره مساوياً للفهم ، فان اللغة
لن تنطوي تحته ، وكذلك التجربة الخيالية في أصلها . وسيكونان في
مستوى أحط منه . فاللغة وفقاً لطابعها الأصلي لا تعبر عن الفكر بأضيق
معانيه ، بل تعبر عن الانفعالات وحدها ، وان كانت هذه الانفعالات
ليست تأثيرات فطرية ، بل هي تأثيرات قد حولت الى افكار بفعل
الوعي .

ولقد سبق أن ذكرت وجود مرحلة ثانوية في تقدم اللغة ، فيها
تصادف تحولا يجعلها تصلح لأغراض الفهم . وقد يفترض أن هذا التحول
انثانوي لن يعم الاستطائقي ، نظرا الى أن الفن تعبير خيالي عن الانفعالات
(الفصل السادس والفصل السابع) . ولكن هذا الكلام خطأ . فحتى اذا
لم يعم الفن على الاطلاق بالتعبير عن الفكر بمعناه الضيق بل كان يقوم
بالتعبير عن الانفعالات ، فان الانفعالات التي سيمبر عنها لن تكون مجرد
انفعالات وعي في أدنى مراتبه الحسية . انها ستضمن انفعالات الفكر .
وبناء على ذلك ، ينبغي على أية نظرة في الفن أن تراعي المسألة الآتية
وهي : « كيف يلزم أن تتعدل اللغة - ان كان هذا يحدث اطلاقا - حتى
تجعل التعبير عن هذه الانفعالات في نطاقها ؟ » .

والاختلاف بين الخيال والفهم بوجه عام ، هو أن الخيال يعرض على نفسه موضوعا يجربيه على أساس أنه شيء واحد لا يتجزأ . بينما الفهم يتجاوز هذا الشيء الواحد ويعرض لنفسه كثرة من الأشياء ، بينها صلات من أنواع محددة .

وكل الأشياء التي يمرضها الخيال لنفسه هي أشياء موجودة هنا والآن ، أى أشياء كاملة فى ذاتها ، ولها كفاية ذاتية مطلقة ، وغير مرتبطة بأى أشياء أخرى بروابط دالة على تحديد ماهيتها وما ليس بماهيتها ، أو بروابط خاصة بماهيتها وبالأسباب التي جعلتها على هذه الصورة ، أو روابط خاصة بماهيتها وما كان ينبغي أن تكون عليه ، أو روابط لماهيتها وما كان يتحتم أن تكون عليه . ولو تحقق تضمين أمثال هذه التمايزات فى موضوع الخيال لاستوعبها . إذ فيه تخفى كل ثنائية وما بين أطرافها من صلات ، ولا تترك الا أثرا عنها يظهر على شكل تحول فى خصائص الكل . فمثلا عندما أستمع الى تغريه الدج ، اذا اعتمدت على الاحساس وحده ، فأننى أستمع فى أية لحظة معلومة الى نغمة واحدة أو الى جزء من النغمة . أما اذا اعتمدت على الخيال فسيستمر ما استمعت اليه فى التذبذب فى فكرى باعتباره فكرة بحيث تبدو النغمة المفردة كلها فى شكل فكرة فى لحظة مفردة . وربما قمت بفعل آخر خلاف ذلك كأن اتخيل الى جانب غناء الدج فى شهر مايو غناؤه فى شهر يناير أيضا . ولن يتم تخيل هاتين الأغنيتين شيئين منفصلين بعضهما عن بعض وبينهما ضلة ، ما دامت التجربة برمتها باقية فى مستوى الخيال، باعتباره متمائزا عن الفهم . إذ ستمتزج أغنية شهر يناير بأغنية شهر مايو وتضغى عليها خاصية جديدة فيها عفوية واكتمال . وهكذا فإن ما اتخيله ، مهما كان مركبا سيتخيل كلا واحدا ، بحيث تبدو الصلات بين الأجزاء مجرد خصائص للكل .

ولنفترض أننى عندما بدأت من نفس تجربة الاستماع الى غنساء الطائر ذاتها قد بدأت أفكر فيها وفقا لأصيق معنى لكلمة فكرة . فى هذه الحالة فأننى سأحللها الى أجزاء . فبعد أن كانت وحدة لا تتجزأ ستصبح أشياء متعددة ، أى شبكة من أشياء مرتبطة بعضها ببعض بصلات . فبنا نغمة وهناك أخرى أعلى أو أدنى منها ، وأخرى أنعم أو أحد منها . وكل نغمة من هذه الأنغام مختلفة عن الأخرى ، ومختلفة من ناحية محددة . وبإمكانى أن أفكر فى هذه الخصائص فى ذاتها ، وأن أتصور احتمال وجود اختلاف بين هذه الأنغام من ناحية العلو أو الحدة أو النغمة . كما

استطيع ان اصف الاختلاف بين أغنيتين بالقول. بأن احدهما تتميز بمعنوية أكثر من الأخرى ، أو هي أطول منها أو تحتوى على نفسات أكثر . وما يحدث فى هذه الحالة هو الفكر التحليلي .

شيء آخر أستطيع القيام به وهو ان أتجاوز ما أتخيل ، وأنظر فى علاقته بأشياء أخرى لا أتخيلها . فمثلا قد أعجز فى هذه الآونة عن تذكر (أو تخيل) ما الذى يشبهه تفريد الدج فى شهر يناير ، ولكننى أستطيع تذكر وقائع عن هذا التفريد ، حتى اذا لم يتسن لى تذكره هو بالذات . فبإمكانى مثلا تذكر واقعة استماعى اليه منذ أربعة أشهر عند الفجر . وتعد الذاكرة وفقا لهذا المعنى الثانى نوعا من الأوراق المالية الفكرية التى يتمدد ان استميض عنها بالذاكرة وفقا للمعنى الأول ، والتى تعد فى هذا التشبيه مائلة للصلة الذهبية . فهى تمثل فكرة شيء يحتل موضعا معيناً فى نسق من الأشياء (هنا فى المكان والزمان) دون نظر الى ماهية الشيء الذى احتل هذا الموضع بالفعل أو الى ما هو فى ذاته . وهذا التفكير فى شيء غير محدد - اذ لو كان محددا لاحتل موضعا معيناً - هو الفكر المجرد .

وهذه ليست الأنواع الوحيدة للفكر (وان كنت سأقتصر من الآن فصاعدا على استخدام هذه الكلمة فى أضيق معانيها) . ولقد ذكرت هذه الأنواع باعتبارها مجرد أمثلة لأشياء يفعلها الفكر ، ولا يقدر على فعلها الخيال ، لأن التحليل والتجربة ليسا من صفاته اطلاقا . ومن الواجب تكيف اللغة للتعبير عن هذه الأنواع الجديدة من التجربة . ولتحقيق هذه الغاية عليها أن تعرض لتغيرات مائلة .

٧ - التحليل النحوى للغة

أولا : يقوم الفهم بتحليل اللغة نحويا . وتتم هذه العملية بمراحل ثلاث :

١ - واللغة فعل ، نمبر به عن أنفسنا أو نتكلم به . ولكن ما يقوم عالم النحو بتحليله ليس هذا الفصل . فهو يحلل شيئا قد نتج عن هذا الفصل ، هو « الكلام » أو « الحديث » لا بمعنى كلام أو حديث دائر ببل بمعنى ما يتحقق من جراء هذا الفصل . وما ينتج عن فعل التكلم ليس شيئا حقيقيا . انه خرافة ميتافيزيقية . والظن بوجوده قد جاء نتيجة اتباع البحث النظرى فى اللغة نظرية قلمبية الصنعة ، ونتيجة لافتراض مسلم

به بأن أى فعل هو أساسا نوع من الصناعة . ومعنى هذا أن ما يعنيه فعل التعبير هو صناعة شيء يدعى باللفة ، وما يترتب على ذلك هو أن فهم هذا التعبير سيبدو فى صورة محاولة لفهم شيء مصنوع . وقد تبدو هذه المهمة غير مجدية . فهل يحتمل أن تسفر أية محاولة لفهم شيء لا وجود له عن أية نتيجة حسنة أو رديئة ؟ والإجابة (وهى إجابة لن تخفى عن أى قارئ قد انتبه الى ما جاء بالفصل السادس - ١) هو أن هذه الخرافات الميتافيزيقية صحيحة الى حد ما من ناحية واحدة . فمن يحاول فهمها يركز انتباهه على شيء حقيقى ، الا أنه يشوه أفكاره الخاصة بها بمحاولة التوفيق بينها وبين تصور سابق ، هو فى الحقيقة باطل . وهكذا ، فإن ما يفعله عالم النحو حقيقة هو التفكير لا فيما يترتب عن فعل الكلام ، بل التفكير فى الفعل نفسه ، وهو ما تعرضى للمسح فى تصوره له نتيجة لافتراض أنه ليس فعلا ، بل منتجا أو « شيئا » (١) .

٢ - وهذا « الشيء » ينهى بعد ذلك دراسته من الناحية العلمية ، وهذه الدراسة تتطلب عملية مزدوجة . وأول مرحلة فى هذه العملية هى تجزئة « الشيء » الى أجزاء . وقد يعترض بعض القراء على هذه العبارة على أساس أننى استخدمت فعلا دالا على « الفعل » ، بينما كان الواجب أن أستعمل فعلا دالا على الفكر . وسيدكروننى بأن هذه عادة غير مأمونة العواقب ، إذ أنك قد تساق الى القول « بأن الفكر ينشئ العالم » ، بينما ما تعنيه هو : « ان انسانا ما قد فكر فى كيف انشئ العالم » . وفى هذه الحالة تكون قد انزلت الى المثالية من جراء عدم الدقة فى الكلام . وهم يضيفون الى ذلك القول بأن هذه الطريقة هى التى خلقت المثاليين . وهناك أشياء كثيرة يمكن قولها للإجابة عن هذا الاعتراض مثل القول بأن المنازعات الفلسفية لا تفض بوساطة نوع من النظم البوليسية التى تحكم فى اختيار الناس للكلمات ، وأن أى مذهب فكرى (ووصفه بالمذهب يعنى تشريفه وتبجيله) ، يعتمد فى وجوده على فرض الفاظ غريبة معينة هو مذهب لا أحترمه ولا أخشاه . ولكننى أفضل الاكتفاء بالإجابة بأننى قلت « تجزئة » ، لأن ما أعنيه هو « التجزئة » ، كتجزئة « الشيء » المعروف باسم اللفة الى كلمات ، هو تجزئة لا تكتشف ، بل تبتكر عند القيام بتحليلها .

(١) استخدمت علامات تنصيص لبيان أن الكلمة قد استخدمت لا وفقا لمعناها الفعلى فى اللغة الانجليزية ، بل باعتبارها مصطلحا تقنيا فى الميتافيزيقا .

وآخر عملية هي ابتكار نظام للصلة بين الاجزاء بعد تجزئتها على هذا الوجه . هنا كذلك ينبغي أن نرفض التعرض للخوف من عفريت المثالية . فالصلات لا تكتشف « بل يخترع » ، كما ينبغي أن نصر على القول . فإذا كانت الكلمات قد اخترعت ، فإن الصلات بينها قد اخترعت كذلك . وبؤكد ذلك تلازم العمليتين اللتين تكلمنا عنهما في (٢) ، (٣) وعدم انفصالهما ، لأن أى تعديل يجرى فى أحدهما يستوجب تعديلا فى الأخرى . ولقد جرت العادة أن نذكر هذه الصلات تحت عناوين معينة وهى :

(١) علم اللغة *linguistique* - ان كل كلمة يحى ذكرها فى الحديث بالفعل لا تحدث أكثر من مرة واحدة . على أنه اذا تحقق التشريع بمهارة ، فإننا سنهتدى الى كلمات متفرقة بينها تشابه ، بحيث يستطيع اعتبارها تكرارا للكلمة نفسها . ومن هنا نواجه خرافة جديدة وهى الكلمة المتكررة ، أو الجوهر الذى يعد الوحدة التى يعتمد عليها عالم اللغة . وأما أن هذه خرافة فامر لا يتعذر - فيما اعتقد - ادراكه . ففي الجملة التى كتبتهما الآن ، قد تكررت كلمة « is » مرتين . بيد أن الصلة بين هاتين الكلمتين ليست صلة تماثل . فمن الناحية الصوتية ، ومن الناحية المنطقية ، ثمة تشابه بين الكلمتين ، ولكنه لا يزيد عن مجرد تشابه .

وعالم اللغة « مهمة ثانية هى تحديد « معانى » هذه الجواهر الخرافية . وهو يضطلع بهذه المهمة بالطبع اعتمادا على كلمات . ولهذا يعتمد انجازه لهذا الجانب من عمله على انشاء صلات ترادف . وهذه الصلات خرافية مثل الكلمات التى تربط بينها . وسرعان ما يدرك عالم اللغة المدقق هذا . فحتى اذا سلمنا بتجزئة اللغة الى كلمات ، وبتصنيف هذه الكلمات أوليا فى وحدات لغوية ، لن تكون أية وحدة من هذه الوحدات مرادفة للأخرى كلية .

(ب) الصرف - وعندما ينشئ علم اللغة وحدات ، فانه لن ينظر الى هذه الوحدات على أنها كلمات منفصلة ، بل ينظر إليها على أنها كلمات مشتقة من كلمة واحدة مفردة ، وهذا الاشتقاق يتبع قواعد محددة . ومن الواضح كذلك أن هذه القواعد خرافات . إذ أن حدوث استثناءات لها أمر معروف . ومن ثم لن يصح اعتبارها قواعد علمية الا فى حالة قبول نظرية العلم تسمح باعتبار قوانينه سارية المفعول ، لا بطريقة عامة بل فى الجزء الأكبر (مع استخدام عبارة من عبارات أرسطو) . وهذه النظرية فى الواقع هى التى تحكم فى نشأة علم النحو ، وبرغم

انها لم تعد مقبولة من أحد ، الا انها ما زالت متضمنة في صورة مضمرة .
في أي ادعاء يدعيه النحو عندما يطالب أن يكون علما .

(ج) تركيب الجمل Syntax - الكلمات كما « تستعمل » بالفعل
هي أجزاء من وحدات أكبر تدعى بالجمل . ولدى تغيرات تحدث لكل كلمة
في الجملة ، انما تحدث بفعل صلتها بكلمات أخرى ، اما أن تكون حاضرة
في الجملة صراحة أو مضمرة فيها . والقواعد التي تقدر هذه الأنماط
تدعى بقواعد تركيب الجمل .

والقواعد النحوية في اللغة أمر مألوف لنا . وقد تعلمناها من
اليونانيين باعتبارها جانباً أساسياً من المعدات التي نقلناها عنهم وساعدت
على التقدم ، وصنعت حضارتنا . وترتب على ذلك أننا قد أصبحنا نسلم
بها متناسين البحث في بواعثها . فنحن نفترض بغير تحقق أنها علم ،
ونظن أن عالم النحو عندما يتناول كلاماً ويقسمه إلى أجزاء ، فإنه يهتدي
إلى حقيقته ، وأنه عندما يضع قواعد خاصة بالصلات بين هذه الأجزاء ،
فإنه يعرفنا كيف تعمل عقول الناس عندما يتكلمون . وهذا بعيد كل
البعد عن الحقيقة . فعالم النحو لا يعد منتبهاً إلى طائفة العلماء باعتبارهم
يدرس البناء الفعلي للغة . انه يقوم بعمل مماثل لعمل الجزار ، لأنه
يحول اللغة من نسيج عضوي إلى شرائح صالحة للتسويق والأكلة .
فاللغة في صورتها الحية النامية لن تتكون من أفعال وأسماء وما شابه
ذلك ، كما لا تتكون الحيوانات وهي حية نامية من أرناد وأفخاذ وكفل ،
وغيرها من الشرائح . فمهمة عالم النحو الحققة (ولم أسماها مقصداً ،
لأن عالم النحو لا يحددها بنفسها باعتبارها غاية واعية) ليست فهم
اللغة ، بل تغييرها . وأقصد بذلك تحويلها من حالة يعبر فيها عن الانفعال
(وهي حالتها الأصلية الفطرية) إلى حالة ثانوية يستطاع فيها التعبير
عن الفكر .

ولقد تحققت هذه المهمة بالفعل ، ولكنها لم تتحقق الا في صورة
محدودة محصورة . ولن تظل اللغة لغة ، الا اذا ظلت تعبيرية . ولن
يتحقق لها ذلك الا اذا قاومت محاولات عالم النحو ، بحيث تستطيع
الاحتفاظ بقدر من حيويتها الأصلية . وقسمة الكلام إلى كلمات هو أمر
غير مستقر وتعسفي . وفي الحديث الفعل ، تلتئم هذه الأقسام المنفصلة

(١) المقصود هو الفكر في اشتقاق معانيه . أي الخاص بلفيات الفهم . ولي
الصلوات التالية سوف تعنى هذه العبارة دوماً هذا المعنى .

مرة أخرى بحيث تصبح جملا غير قابلة للتجزئة ، ورغم عالم النحو على تناولها - وهي في هذا تتحدى قواعده - وكأنها كلمات مفردة . والكلمات عندما تلتزم في كل واحد - وتختلف اختلافا بينا عن الكلمات التي تتألف منها بصلاتها النحوية المميزة التي تربط اجزائها بعضها ببعض - تدعى « idiom » (تركيبة لغوية) . والكلمة فيها غرابة . فهي تعنى شيئا شخصيا وفرديا ، أو شيئا يكشف عن تمرد صاحب العبارة على الاستعمال السائد في المجتمع الذي ينتمى اليه ، لهذا السبب كان من الواجب أن تكون العبارة نوعا من الكلام الذي لا يفهمه أحد سوى قائله . على أن الواقع غير ذلك ، لأن العبارات مفهومة كل الفهم . وكل ما فعله علماء النحو عندما أسموها بالعبارات هو أنهم اعترفوا بأن علم النحو الذي جاءوا به لن يستطيع أن ينطبق عليها ، كما أن الذين استعملوا هذه العبارات قد تكلموا بطريقة مفهومة ، بينما كان الواجب ألا يكون لكلامهم - اتباعا لأرائهم - أى معنى . وإلى جانب هذا ، فإن قيمة ما قام به عالم اللغة إنما ترجع الى قدرته على تأكيد الفرض القائل بأن الكلمة - وفقا لتعريفه لها - وحدة لغوية حقا . إذ أنها تستطيع أن تحتفظ بذاتيتها في ناحيتي النطق والمعنى معا مهما تغير السياق . إلا أنه ورغم باستمرار على الاعتراف ببطلان هذا الفرض . وثمة تناسب طردي بين زيادة اتباع اللغة للفكر وندرة انهيار هذا الفرض . على أن أكثر اللغات خضوعا لتأيات الفكر لا تذكر على حين غرة الفخ بعد أن تقع فيه وتسخر من علماء اللغة بتفسير معاني الكلمات وفقا للسياق الذي تظهر فيه . وفي الحديث العادي في حياتنا اليومية ، حيث تقل الحاجة نسبيا الى لغة الفكر ، لن ينتصر عالم اللغة اطلاقا في توحه عدم تغير معنى الكلمة بتغير السياق .

مثل هذه الاعتبارات تقضى قضاء مبرما على الفكرة الخاطئة التي جعلت عمل عالم النحو عملا علميا . وهذا الكلام لا يعنى أن النحو بغير فائضة . فان له فائدة عظيمة ، ولكن فائدته عملية وليست نظرية . ففهمه عالم النحو هي تكييف اللغة لمهمة التعبير عن الفكر . والسبب الذي يدفعنا الى تحمل ما يتضمنه عمله من نقائص ، وما فيه من تردد هو ادراكنا أهمية عدم مفالاته فيما يقوم به ، وهو ما يؤدي الى القضاء على قدرة اللغة على التعبير عن أى شيء اطلاقا .

ولقد شبهت عالم النحو بالجزار . ولكن لو كان الأمر كذلك ، لكان جزارا من نوع عجيب . والسائحون يقولون ان شعوبا أفريقية

معينة تقطع شريحة من اللحم من الحيوان الحي وتقوم بطهوها للنضاء .
وأن حالة الحيوان لا تسوء كثيرا من جراء ذلك . وهذا المثل قد يساعد
على تعديل المقارنة الأصلية .

٨ - التحليل المنطقي للغة

ومع هذا فليس كل ذلك الا مجرد جانب من عملية ، جانبها الآخر
الآخر يعرف باسم « المنطق التقليدي » وهذا المنطق يتألف من تقنيك
معين . وقد شرح لأول مرة بطريقة منهجية في أورجانون أرسطو ، ان
صحيح اعتباره أقدم الشروح التي بقيت . وتمت تنمية هذا المنطق بواسطة
سلسلة طويلة من المناطق في العصر الوسيط . وفي عصر النهضة ،
وفي القرن السابع عشر ، قامت برفضه حركة مناهضة لأرسطو ، بعد
أن وصفت بأنه جدل أجوف . ثم أعيد تأكيده مرة ثانية بعد عدة تحديدات .
ترجع من ناحية الى تأثير هذه الحركة ، ومن ناحية ثانية الى إعادة دراسة
أرسطو ذاته بواسطة من يدعوون بمثاليي القرن الثامن عشر والقرن التاسع
عشر ، من كانط الى برادلي وما بعده . وأعاد بعد ذلك المحللون المنطقيون
والوهميون في الوقت الحالي تجديد هذا المنطق بعد اجراء تعديلات
طفيفة عليه .

وغاية هذا التكنيك هي جعل اللغة أداة مكتملة للتعبير عن الفكر .
ويمكننا توضيح طبيعة هذا التكنيك ، وغايته ، اذا عرضناه في صورة
مقدمة متبوعة بنتيجة على الوجه الآتي : « لما كانت غاية من يستخدمون
اللغة باختلاص هي التعبير عن أفكارهم ، ولما كانت هذه الغاية تتعرض
حاليا للاحباط من جراء عدم الدقة والغموض اللذين يصحبان الاستعمال
العادي للغة . لهذا السبب ينبغي أن يتقرر قيام أمثال كل هؤلاء الناس
بالتعبير عن أفكارهم مستقبلا باستخدام أشكال لغوية معينة تعرف باسم
« الأشكال المنطقية » . ومن الممكن بالطبع تحديد المقومات المميزة لهذه
الأشكال المنطقية المزعومة تحديدا مختلفا بواسطة المذاهب المختلفة للفكر .
فعند المدرسة الفلسفية القديمة أو المدرسة الأرسطية ، الشكل المنطقي
يعني شكل القضية المحلية . والتعبير المنطقي عن الفكر كان يعني التعبير
في الصورة المنطقية الآتية (الموضوع هو المحمول) . وفي نظر المدرسة
الحديثة أو المدرسة التحليلية ، هذا الكلام مضلل ولا يفي بالفرض ،
والمشكلة الأساسية في التحليل المنطقي عندهم هي تحليل أية أحكام
معلومة الى جميع القضايا التي يقررها الشخص القائم بالحكم (ولا يلزم
أن تكون هذه القضايا من نوع القضايا المحلية) . ولن أعني هنا بهذا

الاختلاف أو غيره من الاختلافات التي فرقت بين تقنية المنطق التحليلي وتقنية سلفه ، المنطق الأرسطي . فما يعينني فقط هو تماثلهما الأساسي في المقصد ، وإلى حد يمس نظرية اللغة .

وإية تقنية منطقية ، ارسطية كانت أم تحليلية أم أي شيء آخر ، تبدأ بافتراض أن تحويل اللغة إلى صورة نحوية قد تحقق بنجاح ، أي أن فعل الكلام قد تحول إلى « شيء » ، وهذا « الشيء » قد تجزأ إلى كلمات ، وهذه الكلمات قد تم تصنيفها في فئات ، وفقا لما بينها من تشابه . وكلمات كل فئة قد نظر إليها باعتبارها تكرارا لوحدة لغوية مفردة ، وتم الربط بين هذه الوحدات بعد تحديد معنى ثابت لا يتغير لكل واحدة منها ، وهكذا دواليك ويبدأ عمل المنطق بعد ذلك بطرح ثلاثة افتراضات وهي :

أول افتراض هو ما سسوف أدعوه بالافتراض المتعلق بالقضية المنطقية ، وهو افتراض وجود بعض جمل من بين الجمل المختلفة التي فرق النحويون بينها بالفعل ، تعمل على تقرير أحكام بدلا من التعبير عن انفعالات . وهذه الأحكام هي التي يركز المناطقة انتباههم عليها .

وثاني افتراض هو مبدأ ترجمة الجمل المتماثلة التركيب . وهذا افتراض خاص بالجمل ، ويناطر الافتراض الذي وضعه علماء اللغة للكلمات (وإذا توخينا الدقة ، قلنا ما أسميته بالوحدات اللغوية بدلا من الكلمات) . وذلك « عندما يحدث معنى » أي كلمة معطاة بمساواته بمعنى كلمة أخرى ، أو بمعنى مجموعة من الكلمات مجتمعة . ووفقا لمبدأ ترجمة الجمل المتماثلة في تركيبها ، فإن أية جملة قد يكون لها المعنى نفسه مثل أية جملة مفردة أخرى أو مجموعة من الجمل مجتمعة في اللغة نفسها ، بحيث يستطيع استبدال واحدة منها بالأخرى بغير حدوث أي تغيير في المعنى .

وثالث افتراض يخص التفضيل المنطقي . ويعني بذلك تفضيل جملة من بين جملتين أو مجموعتين من الجمل لها نفس المعنى ، باعتبارها هي الأفضل في نظر المنطق . ويعتمد أساس هذا التفضيل على ما يحاول المنطق أن يفعله ، أي على غايات تقنيته وأسسها . وبرغم ما قاله للمناطقة أحيانا ، فإن وجه التفضيل في الجملة المفضلة أو في مجموعة الكلمات التي تتألف منها الجملة ، لا يرجع إلى كونها أسهل في الفهم . إذ أن

هذا المعيار لا يستعمله المنطقي ، بل يستعمله دارس الأسلوب . وأما وجه تضمين أية صيغة فهو تمكينها المنطقي من تطبيق قواعده .

والمنطق الأرسطي يعني أساسا بالاستدلال . وتوجه القضايا فيه بحيث تتلام مع صورة القياس . والمنطقي الأرسطي يحاور ويتاور ليصل إلى موضع يستطيع فيه القول : « أنت على خطأ في اتباعك هذا الرأي ، لأنك تدافع عنه اعتمادا على هذا الأساس أو ذاك » . وأنت إذا أترجعت مقدماتك إلى شكل منطقي ، فسترى بنفسك أنها لن تثبت النتيجة المزعومة . والمنطق الذي يجمع التحليل الحديث لا يعني بمدى الصحة الشكلية للاستدلالات ، بل يعني « بمضمون » الأحكام التي يقوم بتحليلها . وهو كذلك مولع بالجدل ، غير أن منهجه يعتمد في إرجاع تصور الخطأ إلى المعرفة المضطربة *confusa cognitio* ، وليس إلى اغاليط القياس . ولهذا السبب فإنه يحاور حتى يصل إلى موضع يستطيع أن يقول فيه : « لقد أخطأت في اتباعك هذا الرأي » . فانت عندما قررت ، قد قررت في الوقت نفسه خمس قضايا مختلفة : هي القضايا أ ، ب ، ج ، د ، هـ . وأنت ستقر عندما تنظر إلى هذه القضايا منفصلة بصحة القضايا أ ، ب ، ج ، د . أما القضية هـ فباطلة . والتقنية المنطقية لهاتين المدرستين تتألف من منهج يساعد على الاهتمام إلى الموضوعين التكتيكيين المشار إليهما على التماقب . ويتوقف تفضيل أية جملة متماثلة التركيب على أخرى على قواعد التقنية المتبعة .

وربما كان مثل المنطق أكثر وضوحا من مثل النحو في بيان أن ما يعنينا هو أحداث تحويل في اللغة ، وليس وضع نظرية لها . فوفقا للقول الذي ينسب إلى جويت : « المنطق التقليدي ليس يعلم ولا يفن ، بل هو مراوغة » ، فهو مراوغة ترمي إلى تحويل اللغة إلى رمزية . وافتراضاته لا يصح اعتبارها صحيحة بمعنى يقيني ، أو احتمالي . ولا يصح حتى اعتبارها مجرد امكانات . أنها في الحقيقة ليست افتراضات ، بل اقتراحات . وما تقترحه هو تحويل اللغة إلى شيء لو أمكن تحقيقه فلن يصح وصفها بأنها لثة على الإطلاق . والمناطق من اتباع التحليل يدركون هذا الكلام من جانب ، عندما يتبعون في الناحية العملية رمزية مشابهة لرمزية الرياضة لتسهيل أبحاثهم المنطقية ، وعندما يؤكدون في الناحية النظرية وجود تقارب - وإن لم يكن تماثلا - بين المنطق والرياضة .

وتعديلات المنطقي للغة مثل تعديلات عالم النحو لها ، استطاع تحقيقها إلى حد معين ، ولكن من المتعذر تحقيقها بصورة كلية . وما يحدث

عند محاولة تحقيق ذلك هو خضوع اللغة لتوتر يؤدي الى تمزقها الى قسمين مختلفين غاية الاختلاف . وهذان القسمان هما : اللغة الحققة والرمزية . ولو ان هذه القسمة اكتملت لأسفر ذلك عن الحالة التي ظن دكتور ريتشاردس أنه قد حاول وصفها عندما فرق بين « استخدامي للغة » (١) . ولقد بين هذا الفارق على هذا الوجه (ص ٢٦٧ من نفس المرجع) : « القول - صحيحا أم باطلا - يستخدم يقصد الإشارة الى ما دعا اليه ، وهذا هو الاستخدام العلمي للغة ، الا أنه قد يستخدم كذلك من أجل التأثير في المشاعر والاتجاهات التي ترتبت على الإشارة . وهذا هو الاستعمال الانفعالي للغة » ، وافترض الدكتور ريتشاردس أن اللغة ليست فعلا - وفاته على ما يظهر ادراك امكان افتراض أى انسان آخر شيئا مغالفا لذلك - بل هي شيء « يستعمل » ويمكن « استعماله » باتباع سبيل متعددة مختلفة ، ومع ذلك فإن هذا « الشيء » يظل على حاله ، مثل الأزميل الذى يستخدم اما لقطع الخشب أو لرفع المسامير . وربط بهذه النظرية التقنية فى اللغة نظرية تقنية فى الفن . اذ رأى أن « الاستخدام الانفعالي للغة » هو استعمالها الفنى . فاذا تابعنا الاقتباس من المرجع نفسه بعد استبعاد جملتين ، فأننا سنراه يقول : « كثير من تكوينات الكلمات قد تثير مشاعر بغير حاجة الى أية إشارة لشيء آخر ضمنا . وهى فى هذا مائلة للجمال الموسيقية » . وهذا يوضح الصلة بين نظريته التقنية فى اللغة ونظريته التقنية فى الفن . ويفهم من ذلك قول الدكتور ريتشاردس بوجود انقسام كامل بين « الاستخدام العلمى للغة » - ويعنى بذلك استخدامها فى تقرير أحكام صحيحة أو باطلة - وبين الاستخدام الاستاطيقى البحت المشابه للموسيقى ، وهو أقصى ما يتحقق مما أسماه « بالاستخدام الانفعالي » - ويعنى بذلك استخدامها لاستحضار الانفعال . والنظرية التقنية فى اللغة خطأ فاحش ، وهى فى ذلك مائلة للنظرية التقنية فى الفن ، ان اعتبرنا بحق خطاين وليسا خطأ واحدا . الا أن ما قاله الدكتور ريتشاردس يمكن إعادة قوله ، بعد استبعاد هذه الأخطاء اذا قلنا ان الكلام اما كلام علمى فيه تقام أحكام صحيحة أو باطلة ويعبر فيه عن الفكر ، أو كلام فنى يسبر فيه عن الانفعال .

فهل هذه التفرقة حقيقية ، أم هي مجرد تقرير لحالة التوتر القائمة بين قوتين - وإن لم تكن على الجملة توترا مزقا - نتيجة لمحاولة صيغ اللغة بصيغة الفكر ؟ . وسوف أحاول أن أبين أن الاحتمال الأخير هو

(١) فى كتابه The Principles of Literary Criticism (مبادئ النقد الأدبى) - الطبعة الثانية - سنة ١٩٢٦ - الفصل الرابع والثلاثون .

الحقيقي ، وأن اللغة بعد صيغها بصيغة الفكر بفعل النحو والمنطق ، لن تصنف الا جزئيا بطابع فكري ، وأنها لن تظل محتفظة بمهمتها لغة الا في حالة عدم اكتمال خضوعها خضوعا كاملا للفكر . وربما أصبحت اللغة بفعل النحاة والمناطق « مطرمة بالمنطق » وهو قول مشابه لما قاله برجسون بأن « المكان مطرم بالهندسة » . الا أنها اذا امتلأت بالطرم بحيث أصبحت شيئا جامدا ، فإنها ستفقد صلاحيتها للملاحة ، وستفقد بكل بساطة . وإذا أردنا التفاضل عن لغة المجاز لقلنا ان الكلام من ناحية طابعه العلمي يحاول الخلاص من مهمته كلاما - أو لغة - في التعبير عن الانفعال . ولكنه اذا نجح في هذه المحاولة لا ظل كلاما . ومن ناحية اللغة ان ، فان التفرقة التي أقامها الدكتور ريتشاردس ليست تفرقة قد فرقت بين الكلام العلمي والكلام الفني (لو كان تفسيرى لها صحيحا ، وهو ما لا أرى فيه بآية حال . لأن هذه التفرقة لن تبدو أمرا بسيطا على الإطلاق بمجرد ادراك ما تمنيه) . انما هي تفرقة في نطاق الكلام الفني بين الكلام الفني في أصله ، والكلام الفني المستخدم في أغراض الفهم : أما الى أي حد سيصلح في هذه الحالة لتحقيق هذه الأغراض فأمر ينبغي بحثه فيما بعد .

فالولا : احتفاظ أي كلام تحت فيه محاولة محددة لبيان الحقائق بجانب من التعبير الانفعالي ، أمر مسلم به . فليس هناك أي كاتب جاد - أو متكلم - قد حاول الانصاح عن فكرة ، الا بعد اعتقاده أنها جديرة بالانصاح . وما يجعلها جديرة بالانصاح ليس اتسامها بأنها حقيقية (فان صحة أي شيء لا تعد سببا كافيا للمجاهرة به) ، بل هو كونها الحقيقة الوحيدة التي تمد حامة في الموقف الراهن . وإلى جانب هذا ، فانه لا يفصح عنها اطلاقا الا بعد انتقاء للكلمات ، كما أن لهجته في الكلام تعبر عن ادراكه لهذه الأهمية . فإذا كان حديثه موجها لنفسه فستتم كلماته أو لهجته لا على أن « هذا الشيء هام » ، بل على « أنه هام لي » . أما اذا كان حديثه موجها الى أي مستمعين ، فان كلماته ولهجته لن تنمى على أن « هذا الشيء هام » فحسب ، بل على أن « هذا الشيء يصمم » . وتمعن تناسب بين مهارة الكاتب في حث قرائه على ادراك معانيه ، واتجاهه الى انتقاء كلماته ونغمات صوته ، وهو ما يؤدي الى ظهور نسيج من التعبير الانفعالي ، فيه براعة متناسبة . فالكاتب طورا يشعر بثقة في نفسه وطورا آخر يكون عصبيا ، وهو أحيانا يتضرع ، وأحيانا يتفكك ، وفي أحيان أخرى يظهر الغضب . وعندما أراد الدكتور ريتشاردس القول بخطأ نظرية معينة من نظرات تولستوى في الفن ، فانه قال : « من الجبل أن هذا غير صحيح » . وهذا مؤكدا استخدام علمي للغة . ولكن كم هو

عاطفي ! . فمن خلال تفوهة بهذه الكلمات ، يستمع المرء الى صوته وهو يحاضر ، ويرى بشكل فم محاضر كامبريدج المتشدد عندما تفوه بهذه الكلمات . وهو ما يذكرنا بقطة تحاول أن تنفخ من مخليها نقطة ماء علقت بها ، بسبب ازغامها لسوء طالعها على الخطو فيها . ونظرية نولستوى لا تشتمل منها بأية حال رائحة الدقة ، وإى انسان يتمتع بصفاء الذهن لن يظل متمسكا بها فى حالة ثبوت عدم فائدتها . ومن هنا جاء تشدد ريتشاردس . اذ توحى كلماته الأربع القصيرة (أو الست فى الترجمة العربية) للقارىء بما يأتى : « لا تعتقد أننى أنوى أن أدفعك الى السأم بالقاء الضوء على كل الحماقات التى جاء بها هذا الرجل العظيم بفعل تسرعه وعدم تأمله . فتشجع . اننى أمقت هذا الفعل مثل مقتك له سواء بسواء . ولكنه سوف يكون قصيرا للغاية » .

والعقبة الوحيدة التى نحول دون التعرف الى هذه الحقيقة - وهى عقبة طبيعية ترجع الى كتابة الكلمات بدلا من النطق بها - قد تعرضت الى مفالة مصطنعة بفعل تحالف دنس تم بين المنطق الرديء والأدب الرديء . ولنفترض أن أحدا من الناس قد نطق بكلام علمى قائلا على سبيل المثال : « ان التركيب الكيميائى للماء هو يدأ » . فى هذه الحالة ستبين نبرة صوته ، وسرعته ، اتجاهه الانفعالى تجاه الفكرة التى عبر عنها ، فى صورة يستطيع ادراكها أى مستمع يقظ . فهو ربما ضاق بهذا الكلام ، وكان ما يهمه هو الخلاص من رتابة درس الكيمياء . وفى هذه الحالة ، فانه سينطق الكلمات فى لهجة منخفضة بطيئة . وهو قد يرغب فى أن يطبع فى ذهن تلاميذه شيئا ينبغى أن يتذكروه من أجل امتحانهم . فى هذه الحالة ، فانه سيستخدم نغمة قوية تتجلى فيها الشدة . أو هو قد يشعر باثارة من هذا الكلام باعتباره نصرا للفكر العلمى ، الذى لم يفقد فى نظره قوته بتاتا . فى هذه الحالة ، فانه سيستخدم نغمة حية يقظة يظهر أثرها بعد خمسين سنة عندما يقول أحد الحاصلين على شهادة فى العلوم لآى صديق من أصدقائه : « لعلك تعرف أن جونز المجوز هو الذى علمنى الكيمياء بالفعل » . غير أنه فى طريقة كتابتنا وطباعتنا لا وجود لمعروف تبين هذه الاختلافات ، ومن ثم فان أى قارىء لجملة مثل « التركيب الكيميائى للماء هو يدأ » ، لن يستطيع الاهتداء الى دلالتها . وعندما يحاول ممارسة قدرته المنطقية ، فانه سيقف على حافة هاوية . اذ سيميل الى الاعتقاد بأن الكلام العلمى هو الكلام المكتوب أو المطبوع ، وأن الكلمات المنطوقة اما ماثلة لهذا الكلام المكتوب ، أو هى الكلام نفسه مضافا اليه شئ آخر هو التصير الانفعالى . وبإمكان المنطق الجيد انتقاده . فالمنطق الجيد يستطيع تنبيهه الى أن البناء المنطوق للقضية

ذاته ليس على الدوام واضحا في صورته المكتوبة أو المطبوعة (١) .
والأدب الجيد قادر على ذلك لاعتماد جانب كبير من مهارة الكاتب على
صياغة جملة بحيث لن يستطيع أى قارئ عاثر الذكاء ، أن يمتريها مراراً
عند الاطلاع عليها ، سواء قراها بصوت مرتفع ، أو قراها قراءة صامتة ،
وأخطأ في ادراك نغمة الكلمات أو توقيتها . والمنطقة عندما يخفون في
الحصول على هاتين المساعدةتين ، وعندما يضلون سواء السبيل بفعل
ممارسة القراءة في صمت ، كما هي العادة حديثاً ، فانهم يتهورون
ويندفعون في الشكائهم مثل اللامنج (وهو حيوان شبيه بالفار) .
ويقضون على أنفسهم بأنفسهم عندما يناقشون مضمون قضايا مثل قضية
« لقد مات ملك اليوتوبيا يوم السبت الماضى » ، دون توقف للسؤال
« عن نوع النغمة الصوتية التى سيفترض استخدامها لها عندما أقول
ذلك ؟ » هل تكون نغمة الشخص الذى يروى قصة خرافية . وفى هذه
الحالة ينبغي أن أرجع فى هذه المهمة الى أحد الاستايطيين ، أم هى
نغمة شخص يقرر حقيقة ، ويرعب اقناع من يستمع إليها بها . وفى هذه
الحالة تكون هذه المهمة هى مهمة النفسانى ، أم هى نغمة شخص كل
ما يقوم به هو أحداث ضوضاء بغمه ، وهو أمر يهم الفسيولوجى ، وأن
كان لا يهمنى ، أم هى نغمة شخص يحاول اغاظة المنطقى ، وفى هذه
الحالة ، فإن الحل سيبدو مثيراً للضحك ؟ » . وأنت اذا لم تعرف أية
نغمة ستستخدمها فى النطق بهذه الكلمات ، فانك لن تستطيع قولها
اطلاقاً . اذ لن يكون ما تنطقه كلمات ولا حتى ضوضاء .

« والقضية » فى حالة ادراكها شكلاً من الكلمات يعبر بها عن الفكر ،
ولا يعبر بها عن الانفعال ، واعتبارها وحدة الكلام العلمى ، أمر خرافى .
وسوف يسلم بذلك بسهولة أى انسان قد تأمل هنية الكلام العلمى فى
حقيقته الفعلية الحية ، بدلا من مجرد التفكير فى الاشارات التقليدية التى
تنقش على الورق ، والتى قد تحسن تمثيل الكلام العلمى أو تسمى اليه .
على أننى سأنتقل الآن الى فكرة ثانية أكثر صعوبة من ذلك .

(١) اعتاد كوك ويلسون فى محاضراته الاشارة الى أن أية جملة مكتوبة مثل جملة :
« أن هذا البناء هو بناء بودلاين » تعبر على حد سواء عن قضيتين مختلفتين . أحدهما
فيها تأكيد لكلمة البناء باعتبارها اجابة عن السؤال : « أى هذه الابنية هو بناء
بودلاين » ؟ والاخرى فيها تأكيد لكلمة بودلاين ، باعتبارها اجابة عن السؤال : « ما
هذا البناء ؟ » نقرأ كتاب Statement Inference (الاحكام والاستدلالات) -
ص ١١٧ - ١١٨ .

ولقد تكلمت الى الآن وكان الكلام له مهتمان ، احدهما للتعبير عن الفكر ، والاخرى للتعبير عن الانفعال . وكان اساءة التصور التي أرغبه في رفعها هي فكرة أن الكلام العلمي أو اللغة المصطنقة بصيغة الفكر تقوم بالمهمة الأولى دون الثانية . وأنا أرغب في رفع اساءة التصور هذه ، ولكنني أود أن اذهب الى ما هو أبعد من ذلك بكثير . فإن الانفعال هو على السواء شحنة انفعالية تخص فعلا ما . ولكل نوع مختلف من أنواع الفعل نوع مختلف من الانفعال ، ولكل نوع مختلف من الانفعال نوع مختلف من التعبير . ونحن اذا نظرنا في البداية الى الاختلاف الواسع بين الاحساس والتفكير ، فسنرى أن الشحنات الانفعالية المترتبة على التجارب الحسية، والتي يتم الشعور بها في مستوى نفسى محض ، يعبر عنها نفسيا بواسطة ردود فعل آلية . أما الشحنات الانفعالية المترتبة على تجارب الفكر فيعبر عنها بواسطة الافعال الموجهة للغة . فاذا نظرنا بعد ذلك للتفرقة لقائمة في نطاق الفكر بين الوعي والفهم ، فاننا سنرى أن انفعالات الوعي يعبر عنها بواسطة اللغة في صورتها البدائية الأصلية ، الا أن للفهم انفعالاته كذلك وينبغي أن يكون لهذه الانفعالات تعبير مناسب ، وهو ما يجب أن يكون اللغة في صورتها بعد صبغها بصيغة الفكر .

وللفهم انفعالاته . فإن الاضطراب الذي دفع أرشميس الى الانطلاق من الحمام الذي كان يستحم فيه وهو عار خلال الطرقات ، لم يكن اضطرابا على وجه العموم ، بل كان بوجه خاص اضطراب رجل قد أفلح في التو في حل مشكلة علمية . على أنه ربما كان اضطرابا أكثر تحديدا حتى من ذلك . إذ كان اضطراب رجل قد أفلح في التو في حل مشكلة الثقل النوعي . وصيحة « أوريكا » التي عبرت عن هذا الانفعال تبسؤ عند كتابتها مطابقة « لأوريكا » التي يقولها رجل عثر على قارورته . على أنه في نظر أي مستمع يحسن الاصغاء ثمة اختلاف بغير جدال بين الصيحتين . فهذه الصيحة لم تؤكد أي اكتشاف فحسب ، بل أكتت حدوث اكتشاف علمي . ولو كان بين المارين في ذلك الوقت عالم طبيعى يماثل أرشميس ذاته في عظيمته ، قد جاء الى سيراقوزة لابلاغ أرشميس نبأ اكتشافه الثقل النوعي ؟ فما كان مستبعدا أن يتمكن من فهم كل ما حدث ، وأن ينفجر صائحا وسط الزحام : « وكذلك فعلت أنا ! » .

وربما ساعد الاستشهاد بمثل خيالي مبالغ فيه على بيان هذه القاعدة . فلو أمكن التسليم بأن اللغة بعد صبغها بصيغة الفكر تعبر عن

الانفعال ، وأن هذا الانفعال ليس انفعالا مبهما أو معبما ، بل هو انفعال محدد تناسب تماما لفعل فكرى محدد ، فإن ما يترتب على ذلك هو أنه فى حالة التعبير عن الانفعال سيمبر عن فعل الفكر كذلك . فليس ثمة حاجة لتعبيرين منفصلين ، أحدهما للفكرة والآخر للانفعال الذى يصحبها ، فهناك تعبير واحد فحسب ، وإن شئنا نستطيع القول بأن الفكرة يعبر عنها فى كلمات ، وإن هذه الكلمات نفسها تعبر كذلك عن الانفعالات الخاصة التى تناسبها . إلا أن هذين الشئين لا يتم التعبير عنهما وفقا لنعنى واحد من معانى الكلمة ، فالتعبير عن الفكرة بوساطة كلمات ليس تعبيرا مباشرا أو تلقائيا على الإطلاق . فهو يمر من خلال الانفعال المتميز للمدى يمه الشحنة الانفعالية للفكرة . وهكذا فعندما يشرح أى إنسان فكرته فى كلمات لآخر ، فإن ما يقوم به مباشرة وتلقائيا هو التعبير لمستمعيه عن الانفعال المتميز الذى اعتمد عليه عندما فكر هذه الفكرة . إلى جانب حثه على تصور هذا الانفعال لنفسه . وبعبارة أخرى ، أن يعيد لنفسه اكتشاف فكرته بحيث يتعرف إليها عندما يكتشفها ، باعتبارها الفكرة التى عبر المتكلم عن نفعتها الانفعالية المميزة .

٩ - اللغة والرمزية

نحن قادرون الآن على العودة للكلام عن الاختلاف بين اللغة والرمزية . والرمز لغة ، ولكنه مع ذلك ليس لغة . والرمز الرياضى أو المنطقي أو أى نوع آخر من الرموز يخترع لتحقيق غاية علمية محضة ، ويفترض أنه لا يتصف على الإطلاق بأية خاصية تعبيرية عن الانفعال . إلا أنه بمجرد شيوع استخدام رمزية معينة والاحاطة بها ، فإنها تستعيد ثانية قدرتها على التعبير عن الانفعال الذى تتصف به اللغة بمصنعاها الحق . وكل عالم رياضى يعرف ذلك . وفى الوقت نفسه ، فإن الانفعالات التى يصادفها علماء الرياضة معبرا عنها فى رموزهم ليست انفعالات بوجه عام ، أنها الانفعالات المميزة الخاصة بالتفكير الرياضى .

ويصح الشئ نفسه عن المصطلحات التقنية . وهذه المصطلحات قد اخترعت لتحقيق غاية أية نظرية علمية فحسب . إلا أنه بمجرد شيوع استخدامها فى كلام العالم أو كتاباته ، فإنها تعبر له ولغيره عن الانفعالات المميزة التى جاءت بها هذه النظرية . وغالبا فى حالة اختراعها بوساطة صاحب موهبة أدبية ، فإنها تختار من البداية بحيث تستطيع التعبير عن هذه الانفعالات بصورة مباشرة وواضحة على قدر الإمكان .

فمثلا المنطقي قد يستخدم كلمة مثل « القضايا الفرية » باعتبارها جانبا من لفته التقنية . وكلمة « ذرية » هي كلمة تقنية ، أى أنها كلمة مستعارة عن موضع آخر وحولت الى رمز بعد أن تعرضت لتعديلات دقيقة تتوافق مع النظرية . ومن المستطاع اعتبار الجدل التي تظهر فيها صالحة للترجمة من لغة لأخرى . ولكن هذه الكلمة كما نقيسها في كلام المنطق تكون زاخرة بالتعبير الانفعالي . فهي تنقل للقارىء - ويراد أن تنقل له - تهديدا ووعيدا ووعدا وأملا . وكأنها تقول له : « لا تحاول أن تحلل هذه الأشياء ، واطرح جانبا حلم التحليل الذى لا ينتهى » فهذه الطريقة لا توصل الا الى وهم والى سخرية اناس مثلى . فتتقم بشجاعة واثقا من اتصاف هذه القضايا برسوخها وبساطتها ، اذا أنت استخدمتها بثقة مثل لبنات لبنائك المنطقي . فهي لن تخدعك البتة » .

فالرمزية اذن لغة مصبوغة بصيغة الفكر . فهي لغة لأنها تعبر عن انفعالات ، ومصبوغة بصيغة الفكر لأنها قد تكيفت للتعبير عن انفعالات الفكر . ومن المستطاع القول بأن اللغة في صورتها الخيالية الأصلية تتميز بخاصتها التعبيرية ، الا أنها بغير معنى . ففي حالة مثل هذه اللغة لا نستطيع التفرقة بين ما يقوله المتكلم وما يعنيه . وأنت تستطيع القول انه قد عنى ما قال بكل دقة ، أو تستطيع القول بأنه لم يعن شيئا ، وانه يتكلم فحسب (على اعتبار أن الكلام يعنى بطبيعة الحال التعبير عن الانفعال وليس مجرد أحداث أصوات مسبوقة) ، ويتوفر للغة بعد صبغها بصيغة الفكر كل من التعبير والمعنى . فهي بوصفها لغة ، تقوم بالتعبير عن الافعال معين . وبوصفها رمزية تشير الى شيء وراء هذا الانفعال ، أى الى الفكرة التي يعد التعبير شحنتها الانفعالية . ان هذه هي التفرقة المعروفة بين « ما نقوله » و « ما نعلمه » . « فما نقوله » هو ما نعبر عنه مباشرة مثل الانفصاح عن التلهف أو الاشتماز أو الظفر أو الحسرة ، باعتبار الانفعالات والاياءات والأصوات التي عبرت عن هذه الأشياء جوانب غير منفصلة من أية تجربة مفردة . « وما نعلمه » هو الفعل الفكرى الذى تعد هذه التعبيرات شحنته الانفعالية ، والذى تماثل فيه الكلمات المعبرة عن الانفعالات نوعا من اللافئات ، فيها إشارة تدلنا عليه

الاتجاه الذى جئنا منه ، وإشارة تدل الآخرين على الاتجاه الذى يجب أن يتبعوه إذا أرادوا فهم ما نعيه ، أى إذا أرادوا إعادة انشاء التجربة الفكرية - فى أنفسهم ولأنفسهم - التى ساقطنا الى قول ما قلناه .

من هذا يتضح أن صيغ اللغة تدريجيا بصيغة الفكر ، وتحولها شيئا فشيئا بوساطة النحو والمنطق الى رمزية علمية ، لا يدل على تبدل الانفعال تدريجيا ، بل يدل على تدرج فى الإفصاح عن الانفعال والتخصص فيه .
فنحن لا ننتقل من جو انفعال الى جو عقلى جاف ، بل ما نحصل عليه هو انفعالات جديدة ووسائل جديدة للتعبير عنها .

الکتاب الثالث

تطبيقات الفن

الفصل الثاني عشر

الفن لغة

١ - خلاصة نظرية

استخلصنا من العرض التجريبي - أو عملية الوصف - التي تمت في الكتاب الأول اتصاف الفن الحق ، باعتباره متميذا عن التسلية أو السحر بصفتين هما :

(أ) الصفة التعبيرية .

(ب) الصفة الخيالية .

على أن المصطلحين مما مازالا في حاجة الى تحديد . وربما أمكننا معرفة كيفية استخدامهما (وهو ما قد يرجع الى الممارسة ، أو القبرة على تكلم أية لغة شائعة بين شعوب أوربا - لا يلزم أن تكون اللغة الانجليزية) وأن كنا لم ندرك الى أية نظرية سترد معاتان الصفتان فقد استخدمناهما على هذا الوجه . ولقد هدم الشفرة من معرفتنا قمتنا في الكتاب الثاني بالتجليل . وكان ما أسفر عنه هذا الكتاب هو جعلنا الآن على نظرية في الفن . إذ أصبحنا قادرين على الإجابة عن السؤال الخاص : بأي نوع من الأشياء ينبغي أن يكون الفن لو أريد اتصافه بصفتين هما : الصفة التعبيرية والصفة الخيالية ؟ . والإجابة هي :
« ينبغي أن يكون الفن لغة » .

والفعل الذى يحدث أية تجربة فنية ، هو فعل الوعى . وهذا الكلام يؤدى الى استبعاد كل نظريات الفن التى جعلت أصله فى الاحساس أو انفعالاته ، أى فى طبيعة الانسان النفسية . ان أصل الفن ليس هناك ، بل فى طبيعة الانسان باعتباره كائنا مفكرا . وفى الوقت نفسه ، فان هذا الكلام يؤدى الى استبعاد كل النظريات التى جعلت أصله فى القهم وجعلته شيئا مرتبطا بالتصورات . ومع هذا فيستطاع تقدير كل اتجاه نظرى من هذين الاتجاهين باعتباره احتجا على الآخر . فنظرا لاعتبار الوعى مستوى من التجربة يتوسط المستويين النفسى والفكرى ، فمن المستطاع ارجاع الفن الى أى مستوى من هذين المستويين ، وهو ما لا يختلف عن القول بعدم انتمائه الى الجانب الآخر .

والتجربة الفنية لم تنبعث عن العدم . اذ تسبقها فى الوجود تجربة نفسية أو تجربة حسية انفعالية . وفى حالة عقد مقارنة غير مشروعة بينها وبين الصنعة ، تدعى هذه التجربة النفسية غالبا « بادة » التجربة الفنية . وما من شك فى أن التجربة النفسية تتعرض الى حد ما للتحويل (وان لم يكن تحولا على وجه الدقة) مثلما تتحول الخامة ، بوساطة الفعل الذى يبعث التجربة الفنية ، فهى تتحول من حس الى خيال ، أو من تأثير الى فكرة .

وفى مستوى التجربة الخيالية ، يترجم الانفعال الفطرى فى المستوى النفسى الى انفعال فى مستوى الفكرة ، أو ما يسمى بالانفعال الاستطائقي ، الذى لا يصح اعتباره لهذا السبب سابقا فى الوجود للتصير عنه ، بل يعد الشحنة الانفعالية التى تصحب تجربة التصير عن أى انفعال معطى . ويتم الشعور بهذه الشحنة الانفعالية تلونا جديدا ، يتلون به هذا الانفعال عند التعبير عنه . وبالمثل يتحول الفعل النفسى الطبيعي الذى كان الانفعال المغطى هو شحنته الى فعل موجه للكائن ، خاضع لسيطرة الوعى الذى يوجهه . وهذا الفعل هو اللغة أو الفن . فهو تجربة خيالية تعد متميزة عن التجربة النفسية الطبيعية البحتة . لا بمعنى عدم تضمينها أى شئ نفسى طبيعى ، لانها تتضمن على الكوامم وبالضرورة مثل هذه الجوانب ، بمعنى عدم بقاء أى جانب من هذه الجوانب فى حالته الفطرية . اذ ان كل هذه الجوانب تتحول الى افكار وتتخذ فى تجربة توصف بانها خيالية نظرا لشمولها ، وحدوثها بفعل الوعى ، وخضوعها له .

هذا الفعل الخيالى ، باعتباره فعلا للكلام ، يرتبط بالانفعال من ناحيتين . فهو من ناحية ، يعبر عن انفعال ، عندما يعبر عنه فاعله عن هذا الوجه ، فانه يكشف أنه كان يشعر به شعورا مستقلا عن التعبير عنه . وهذا هو الانفعال النفسى البحت الذى كان عنده قبل أن يعبر عنه بواسطة اللغة ، وان كان لهذا الانفعال النفسى ، بطبيعة الحال ، تعبيراته النفسية المناسبة التى تظهر فى صورة تغيرات لا ارادية تحدث للجسم . ومن ناحية اخرى ، فانه يعبر عن الانفعال الذى لا يشعر به الفاعل الا فى حالة تعبيره عنه على هذا الوجه . وهذا هو انفعال الوعى ، او الانفعال الذى ينتمى الى فعل التعبير . غير أن هذين الانفعالين ليسا انفعالين مستقلين . فالانفعال الثانى ليس انفعالا عاما بحتا يتبع فعلا بحتا عاما للتعبير . انه انفعال فردى تماما ، يتبع الفعل الفردى الخاص بالتعبير عن هذا الانفعال النفسى ، ولا شئ سواه . فهو اذن هذا الانفعال النفسى ذاته بعد أن تحول بفعل الوعى الى انفعال خيالى مناظر أو انفعال استاطيقى .

ان هذا الكلام سيبدو ولا ريب جافا مستقلا الى أبعد حد فى نظر أى قارئ لم يقرأ محتويات الفصول السابقة ، أو نسيها . وسيبدو هذا الكلام واضحا لأى قارئ يتذكر المناقشات التى دارت فى هذه الفصول . ومع كل هذا ، فقد كانت هذه المناقشات بطبيعة الحال بالغة التجريد ، وسأحاول أن أعالج ذلك بالاتجاه الى تطبيقها على مشكلات متميزة معينة .

٢ - الفن الحق ، والفن كما يدعى باطلا بذلك

والتجربة الاستاطيقية - أو الفعل الفنى - هى تجربة تعبير المرء عن انفعالاته . وما يعبر عن هذه الانفعالات هو الفعل الخيالى الشامل الذى يدعى باللغة أو الفن على حد سواء . وهذا هو الفن الحق . ولا كان فعل التعبير يحدث عند فاعله جملة عادات ، كما أن عاله يتأثر به . لهذا السبب تصبح هذه العادات وهذه الآثار أشياء يمكن استخدامها ، بواسطتها ، أو بواسطة آخرين ، لتحقيق غايات بعيدة . ونحن عندما نتكلم عن « استخدام » اللغة من أجل غايات معينة ، فإن ما يستخدم على هذا الوجه لا يمكن أن يكون اللغة ذاتها ، لأن اللغة ليست شيئا يمكن استخدامها ، ولكنها فعل بحت . ان هذا الشئ قد وصفته فى (الفصل الثالث - ٢) بأنه فن (أو لغة) قد « تجردت من طبيعتها » . واللغة فى ذاتها لا يمكن تجريبها من طبيعتها هكذا ، وما يمكن أن يتجرى لذلك هو الرواسب

الباطنية والخارجية التى تتخلف عن فعل اللغة مثل عادة الإفصاح عن كلمات وجمل معينة ، وعادة القيسام بأنواع معينة من الإيماءات . وبالإضافة الى ذلك يمكن ذكر أنواع من الأصوات المسموعة ، ومن الألوان التى تظهر على اللوحات ، وغير ذلك من الأشياء التى تنبثق من الإيماءات .

ويستفيض الفعل الفنى الذى يخلق من ذاته هذه العادات ، ويحدث هذه الآثار الخارجية ، عنها غيرها ، ويتخفف منها بمجرد تكونها . ونحن نعبر عن ذلك عادة بالقول بأن الفن لا يطبق (الكلشسيهات) . فكل تعبير حق ينبغى أن يكون أصيلا . ومهما تشابه مع أى تعبير آخر ، فإن هذا التشابه لا يرجع الى حقيقة وجود هذه التعبيرات الأخرى ، بل الى حقيقة تشابه الانفعال المعبر عنه ، بعد التعبير عنه ، مع انفعالات قد سبق التعبير عنها . والفعل الفنى لا « يستخدم » لغة جاهزة . انه يخلق اللغة وهو ماض فى طريقه . وبمجرد تخلصنا من أى تصور باطل « للاصالة » لن يثار أى اعتراض على هذا البيان اعتمادا على ما يظهر من تشابه شئ أغلب الأحوال بين أى تعبير من تعبيرات اللغة وأى تعبير آخر . ففى الخلق ، لا شئ يجذب الاختلاف بين المخلوقات باعتباره ضد أى تشابه . وان كانت الآثار المنبثقة من هذا الفعل الخلاق ، مثل الكلمات والصبرات الجاهزة وأنواع قوالب التصوير والنحت واللوازم الموسيقية وما شابه ذلك ، قد « تستخدم » وسائل لتحقيق غايات . ولا يصح القول بتضمن هذه الغايات تعبيرا عن الانفعال ، لأن التعبير (الا اذا اعتبرنا الفن صنعة) لا يمكن اطلاقا أن يكون من الغايات التى لها وسائل .

وهكذا تصبح جنة الفعل الاستطائقي - كما يمكن القول - مستودعا لمواد يستطيع أن يأخذ منها أى فعل من نوع مختلف وسائل يمكن أن يكيفها لتحقيق غاياته . وهذا الفعل للاستطائقي من حيث انه يستخدم وسائل كانت فيما سبق الجسم الحى للفنى . بعثت فيها الحياة ، أو (جلفنت) بحيث تظهر وكأنها مظاهر للحياة ، ومن ثم تبدو وكأن روحها لم تفارقها اطلاقا ، هو فعل استطائقي زائف . انه ليس بفن . انه يحاكي الفن ، ولذا فانه يعد فنا من ناحية باطلة .

فهو فى ذاته ليس بفن ، ولكنه صنعة (لأنه يستخدم وسيلة لتحقيق غاية سبق تصورهما) . وكل صنعة كما رأينا فى (الفصل الثانى - ٢) ترمى فى النهاية الى احداث اثر نفسى فى اشخاص معينين . وهكذا يتضح أن الفن كما يدعى باطلا بذلك يدل على استخدام « اللغة »

(ولا يقصد بذلك اللغة الحية التي تعد وحدها جذيرة بحق باسم « اللغة » بل المقصود هو « اللغة » الجاهزة التي تتألف من كليشيهات)
 لأحداث أثر في نفوس الناس الذين تستخدم هذه (الكليشيهات) من أجلهم .

هذه الآثار النفسية (ويراعى أن الفعل الذي تقوم ببحثه هو فعل محمول كلية) قد بعثت بطبيعة الحال لتحقيق سبب كاف . وهي قد انبعثت بعد موافقة الشخص الذي حدثت له ، بحيث أنه يعد في نهاية المطاف القيصـل الذي يستطيع تقرير هذا السبب . وأيا كانت الآثار النفسية التي تتبعها ، فإنها ينبغي أن تكون : (أ) آثارا نفسية استطاع إحداثها على هذا الوجه ، (ب) آثارا نفسية تبث باعتبارها غاية في ذاتها أو وسيلة لتحقيق غاية أبعد .

(أ) ليست هناك أية وسيلة بواسطتها يستطيع أى شخص أن يحدث عند الآخرين فعلا من أفعال الإرادة ، أو فعلا من أفعال التفكير . ونحن عندما نقول بأن أى شخص قد « جعل » آخر يفكر أو يعمل . فما نعنيه على أكثر تقدير هو أنه قد كان قادرا على إغرائه على العمل بمثل هذه الطريقة ، إلا أن هذا لن يفيد هنا ، فما يستطيع شخص ما إحداثه للآخرين هو الانفعالات .

(ب) لو كان الانفعال الذى حدث انفعالا يرحب به لذاته الشخص الذى حدث له ، أى كان هذا الانفعال سارا . في هذه الحالة يسمى أحداث الانفعال ترفيها . وإذا رحب به باعتباره وسيلة لتحقيق غاية أبعد ، أى باعتباره ناقلا ، فإن أحداث هذا الانفعال يعنى السحر .

هذه الأشياء ليست فنا رديئا . وهي مجرد أشياء أخرى قد تسمى في أغلب الأحيان بالفن على سبيل الخطأ . فهذا الفعل يتصف بالثنائية القطبية التي تنسب إلى فعل الفكر ، وبسببها يقال أنه قد تم على خير وجه ، أو أسى القيام به (الفصل الثامن - ١) . فهذا الاختلاف قائم في الفعل ذاته أو هو نتيجة تضاد ديكالتيكى كامن في جوهره وتكوينه ، ولا يمكن إرجاعه إلى اختلاف بين الفعل المشار إليه وإى فعل آخر . فإذا أخطانا واعتبرنا الفعل أ هو الفعل ب ، فإن الوقوع في هذا الخطأ يثبت وجود قطبية ثنائية في فعل الفكر كانت سببا في حدوث الخطأ ، ولكنه لا يثبت وجود قطبية ثنائية في (ب) . وعلى هذا يكون الشخص الذى أخطأ واعتبر الترفيه فنا ، قد فكر تفكيرا رديئا . أما الشيء الذى

أخطأ في تحديده فلا يعد فنا ردينا . وما فعله هو أنه أخطأ واعتبر الكليشيهات أو جنة الفن التي استخدمت في هذه المهمة هي اللفة ذاتها . والاختلاف بين الشيثين بعد أن تم الخلط بينهما على هذا الوجه يماثل الاختلاف بين رجل حي ورجل ميت . والاختلاف بين الفن الجيد والفن الردي يماثل اختلافا بين رجلين من الأحياء ، أحدهما صالح والآخر ردي .

كما أن هذين الشيثين ليسا كذلك بالمادة الخام التي يصنع منها الفن ، وذلك بيث روح الوعي الاستطقي فيها . ولقد كررت القول بأن مثل هذا البث ممكن علي الدوام . الا أننا اذا تمعنا ما يعنيه هذا القول فسنرى أنه لا يعنى أن الترفيه أو السحر شرط سابق لقيام الفن ، ولكنه يعنى أن أى انسان يباشر مثل هاتين المهمتين يستطيع ، بالاضافة الى اضطلاعهما ، الاتجاه الى العمل المختلف غاية الاختلاف الخاص بالتعبير عن الانفعالات التي تزوده بها أية مهمة من هذا النوع . فلو قام مثلا رسام شخصيات طلب منه الحصول على تشابه كامل مع الأصل ، برسم صورة تعبر عن الانفعالات التي بعثها الأصل فيه ، بدلا من تحليق التشابه المطلوب ، أو علاوة عليه ، فانه لن ينتج صورة تجارية أو شيئا يستدر به المال ، بل سينتج عملا فنيا . والصورة بوصفها شيئا يستدر به المال لا يمكن أن تصبح عملا فنيا على الإطلاق . انها لن تصبح عملا فنيا الا إذا توقفت عن الاتصاف بذلك .

وهذه النقطة هامة ، لأنني جسرت على القول بأن أغلب ما يدعى عادة بالفن في هذه الأيام ليس فنا على الإطلاق ، بل هو تسلية . والآن قد يميل أى قارئ الى الانصاح عن تيقنه من أن هذا الفن الترفيهي أساسا مجرد فن فى مستوى منخفض ، وإن كان على أية حال ، شيئا يحتوى فى ذاته على جرثومة حياة للفن . ومن ثم فإذا أردنا معرفة طريقة الخلاص من هذا الموقف بعد أن وصف على هذا الوجه (وأنا أعترف بصحة الوصف) الى موقف آخر يتم فيه انتاج الفن الحق ، أو يكثر فيه انتاجه على مستوى رفيع ، فإن الإجابة عن ذلك هي أن نتابع اقتساج سلع الترفيه ، وأن نحرص على إجادتها . أما اذا لم يكفل الفن الترفيهي تحقيق مثل هذا التقدم ، فلنتجه الى الفن السحري ونركز عليه ، ولنتوقف كلية عن الاقتصاد على الترفيه . وليكن لدينا بدلا من ذلك فن مصمم لاثارة الانفعالات التي تقلد الحياة العملية كالفن المكرم لخمعة الشيوعية مثلا . وفى الوقت نفسه فلنصر على اجادة فننا الشيوعي بحيث يتحقق على خير

وجه ، وسنرى ان هذه المحاولة تستمخض عن اهتمامنا الى فن جيد جدير
بحق بمثل هذه الكلمة » .

ومثل هذا القارئ سوف يكون غارقا في الوهم . فهو في الواقع
قد خلط بين علاقة ما هو فن وما ليس بفن ، بالعلاقة بين الفن الحسن
والفن الردي . و أقول ذلك دون شعور بأى عدا ، تجاه الفن السحري
بوجه عام ، أو على الأخص دون شعور بأى عدا ، تجاه الفن الذى ألهته
الرغبة فى الدعوة للشيوعية . وعلى العكس فلقد أكدت ان السحر من
مستلزمات كل مجتمع . وفى حالة أية حضارة قد أسدها الترفيه ، كلما
زدنا فى انتاج السحر كان هذا أفضل . ولو كان كلامنا يدور حول احياء
الأخلاق فى عالمنا لدعوت الى خلق منظمة سحرية تستخدم أدوات مثل
المسرح وحرفة الكتابة باعتبارهما وسائل لا غنى عنها لتحقيق هذه الغاية .
الا ان هذه المسألة ليست بيت القصيدة . فنحن لا نتكلم عن ضرورة
السحر ، ان ما نتكلم عنه هو مدى قدرة السحر فى حالة اعتماده على أى
ديالكتيك كامن فيه على الارتقاء الى فن ، لو تحقق ذلك باخلاص . والاجابة
هى ان هذا الفن لن يتحقق .

وثمة بلبلة أفكار سائدة هذه الأيام حول هذا الموضوع عند أولئك
الذين يتوقون الى الاسهام فى انشاء فن أفضل ونظام سياسى أفضل مما .
قالى جانب رغبتهم فى الحصول على فن أفضل ، فانهم رفضوا الفكرة التى
كانت شائعة فى اواخر القرن التاسع عشر وفى بداية القرن العشرين
القائلة بأن ما يعتمد عليه العمل الفنى ليس موضوعه . بل خصائصه
التقنية ، وهو ما يؤدى الى القول بعدم اكتراث الفنان الحق بموضوعه ،
واقتصاره على الحرس على انتقاء موضوع يفسح امامه المجال لعرض
قدراته الفنية . وفى سبيل الاعتراض على هذا الرأى ، تشبثوا بالقول
بأن أى فنان لن يستطيع انتاج أى عمل فنى جيد ما لم ينظر الى موضوعه
نظرة جادة . ولا مرا . فى أنهم فى هذا الرأى على صواب . وما يقولونه
هو ما قلته بنفسي عندما ذكرت أن الانفعال الذى يعبر عنه العمل الفنى
لا يمكن أن يكون مجرد « انفعال استنطيقى » . انما هذا الانفعال
الاستنطيقى المزعوم هو ترجمة الى صورة خيالية لانفعال ينبغى أن يكون له
وجود سابق لفعل التعبير عنه . ومن النتائج الواضحة المترتبة على هذا
القول أن أى فنان غير مزود بانفعالات قوية وعميقة – وانصافه بأنه فنان
أمر مسلم به – لن يستطيع انتاج أى شيء على الإطلاق خلاف أعمال فنية
تنصف بالافتخالة والسخف .

ووفقا للمقدمات التي استنتجت اليها ، يتضح اذن أن أى فنان صاحب نظرات ومشاعر سياسية قوية ، أقدر من الذين لا تتوفر لهم هذه النظرات والمشاعر على انتاج أية اعمال فنية ، كما أنه افضل تهيؤا منهم . بيد أن المسألة هي ما الذى يصنعه بهذه الآراء والمشاعر السياسية ؟ . فلو كانت مهمة فنه هي التعبير عنها والانفصاح عنها ارتكانا الى أنه اذا لم يقدر على القيام بذلك سيتمنر عليه كشف ماهيتها لنفسه وللآخرين ، فانه سيحولها الى فن . ولكنه اذا بدأ بمعرفة ماهيتها واستخدم فنه بقصد هداية الآخرين اليها . في هذه الحالة لن يتزود فنه بانفعالاته السياسية ، بل سيكون قد خنقه تحت هذه الانفعالات . وكلما ازداد فى خنقه له ، فانه لن يزداد اقترابا من الاتصاف بخصائص الفنان الجيد ، بل سيزداد ابتعادا عن ذلك ، فهو قد يؤدي خضعات نافعة للسياسة ، ولكنه سيسي الى الفن .

وهناك شرط واحد اذا توفر أمكن المرء أن يحسن الى كل من السياسة والفن معا . وهذا الشرط هو اعتبار الكشف عن انفعالات المرء السياسية والتعبير عنها أمرا مفيدا للسياسة . ولو وجد أى نظام سياسى كانت من مستلزمات تحقيق أغراضه تكيم الأقواء ، فلن يستطيع أحد فى هذه الحالة خدمة هذا النظام وخدمة الفن فى الوقت نفسه .

٣ - الفن الجيد والفن الرديء

تعريف أى نوع معطى من الأشياء هو تعريف للشيء الجيد من هذا النوع ايضا ، لأن الشيء الجيد فى نوعه عبارة عن شيء يتصف بصفات هذا النوع . ووصف الأشياء بأنها جيدة أو رديئة فيه دلالة على معنى النجاح والافئاق . فنحن لا نصف الأشياء بأنها جيدة أو رديئة فى ذاتها بل بالنسبة اليها ، لأننا عندما نصف محصولا بأنه جيد مثلا ، أو نصف عاصلة بأنها رديئة ، فان النجاح أو الافئاق المعنى فى هذه الحالة هو نجاحنا أو اخفاقنا . اذ ان ما نقصده هو أن هذه الأشياء تمكننا من تحقيق غاياتنا أو تحول بيننا وبين ذلك . وعندما ندعو الأشياء بأنها جيدة أو رديئة فى ذاتها ، فى هذه الحالة يكون النجاح أو الافئاق أمرا ينسب اليها . فما نقصده هو أن هذه الأشياء قد حصلت على صفات نوعها من جراء جهد قامت به من جانبها ، وهو جهد قد يصيب أو يخطئ .

وهذا الكلام لا يرمى الى إثارة مسألة صحة وجود انواع طبيعية — كما اعتقد اليونانيون — أو عدم وجودها ، كما أنه لا يتعرض الى مدى

صحة القول بأن ما نسميه كلبا هو شيء يحاول أن يصبح كلبا . وما يعينني في مناقشتي الحالية هو - اما اعتبار الراي القائل بوجود أنواع طبيعية صحيحا (وفي هذه الحالة تكون الكلاب جيدة او رديئة في ذاتها) او يكون الراي البديل صحيحا ، أي تكون فكرة « الكلب » هي مجرد وسيلة اخترناها لتصنيف الأشياء التي نصادفها ، وهو ما يعنى أن الكلاب جيدة او رديئة بالإضافة إلينا فحسب . ولن أعنى بغير الأعمال الفنية الجيدة والأعمال الفنية الرديئة . وعلى ذلك يمكن القول بأن العمل الفني هو فعل من نوع معين ، والفنان أو الفاعل يحاول أن يفعل شيئا معددا ، وهو معرض في هذه المحاولة للنجاح أو الاخفاق . وفضلا عن ذلك ، فإن هذا العمل فعل واع ، والفاعل لا يرمى الى مجرد القيام بشيء محدد ، انه يعرف كذلك ما الذي يحاول القيام به ، وإن كان لا يلزم تضمن المعرفة في هذه الحالة القدرة على الوصف . إذ ان الوصف يسمى التعميم ، والتعميم مهمة الفهم ، والفهم ليس من مستلزمات الوعي في معناه الأصلي .

فالعمل الفني إذن قد يكون عملا جيدا او عملا رديئا . ولما كان الفاعل بالضرورة فاعلا واعيا ، فإنه يعرف بالضرورة هل هو جيد او رديء ، او بالأحرى انه يعرف ذلك بالضرورة ، مادام وعيه ، فيما يختص بهذا العمل الفني - لم يتعرض للفساد . فقد رأينا (الفصل العاشر - ٧) أن هناك شيئا يدعى بالوعي الفاعل أو غير الحقيقي .

ولو أرادت أية نظرية في الفن أن ينظر إليها نظرة جادة ، فمن الواجب أن تبين كيف يستطيع الفنان عند متابعتة عمله الفني أن يعرف هل هو ناجح فيما يقوم به أم لا . كان تبين مثلا كيف يستطيع الفنان الانصاح عن نفسه بالقول : « لست راضيا عن هذا الخط » للمحاول القيام به على هذا الوجه . أو هذا الوجه . . . وأخيرا ! . . هذا يحقق الغاية المطلوبة . - وأية نظرية تزج بنفسها الى نطاق تتسم فيه التجربة بطابع المعرفة ، لن تستطيع تحقيق هذا المطلب . ولن تقدر على تجنب الخوض في هذه المسألة الا اذا ادعت بأن الفنان في مثل هذه الأحوال لا يتصرف بوصفه فنانا بل بوصفه ناقدا ، أو ربما في حالة مساواة النقد الفني بفلسفة الفن ، وكأنه فيلسوف . ولكن هذا الادعاء لن يقدح أحدا . وملاحظة الفنان لعمله بمعنى نقطة ومتبصرة قادرة في كل من لحظات العملية على تقرير مدى نجاح هذا العمل أو اخفاقه ليست فعلا تقديريا لاحقا للعمل الفني ، ويجيء عند تأمله ، بل هو جزء مكمل لهذا العمل نفسه . ومن

المسلم به أن أي إنسان يتشكك في ذلك ، ويستند في تشكيكه على أي أساس ، يخلط بين الطريقة التي يصل بها الفنان ، والطريقة التي يصل بها أي طالب غير متبكر في مدرسة من مدارس الفن ، عندما يرسم على غير هدى ، وينتظر قيام الأستاذ بتعريفه بما الذي كان يقوم به . والواقع أن الطالب في مدرسة الفن لا يتعلم كيف يرسم بقدر تعلمه كيف يلاحظ نفسه وهو يرسم ، وذلك حتى يستطيع رفع فعل الرسم من مستواه النفسي الطبيعي إلى مستوى الفن بأن يصبح واعيا به ، ومن ثم يستطيع تحويله من تجربة نفسية إلى تجربة خيالية .

فما يحاول الفنان القيام به هو التعبير عن انفعال معطى . ولا اختلاف بين التعبير عنه واحسان التعبير عنه . فان وداة التعبير عنه لا تعد طريقة من طرائق التعبير (فهي لن تعد مثلا تعبيرا ، وان لم يكن قد اتبع القواعد *selon les règles*) . انه اخفاق في التعبير . فالعمل الفني الرديء هو فعل يحاول فيه الفاعل أن يعبر عن انفعال معطى ولكنه يفشل . وهذا هو وجه الاختلاف بين الفن الرديء والفن الذي يدعى باطلا بذلك ، والذي سبقت الإشارة إليه في ص ٢٧٧ . ففي حالة الفن الذي يدعى باطلا بذلك ، ليس هناك اخفاق في التعبير ، لأنه ليست هناك أية محاولة للتعبير . وكل ما هناك هو محاولة للقيام بشئ آخر (سواء تحقق ذلك بنجاح أم لا) .

ولكن ثمة تماثل بين التعبير عن انفعال ، والوعي به . فالعمل الفني الرديء هو محاولة غير ناجحة للوعي بانفعال معطى . انه ما أسماه سبينوزا بالفكرة الناقصة عن الشعور . هذا يعني أن الوعي الذي اخفق في ادراك انفعالاته على هذا الوجه وعي فاسد أو غير صادق ، لأن اخفاقاته (مثل أي اخفاق) ليست مجرد شئ غير قائم . فهو لا يعني القيام بلا شئ ، انه اساءة لشيء . انه فعل ، ولكنه فعل مخطيء أو خائب . وأي إنسان يحاول أن يصبح على وعي بانفعال معطى ويخطيء لن يظل في حالة لا وعي مضطربة بهذا الانفعال ، أو حالة براعة منه . انه قد قام بشئ خاص به ، ولكن هذا الشئ لم يكن التعبير عنه . وما قام به هو اما تفاد لهذا التعبير ، أو تلمص منه . وبعبارة أخرى . انه قد حجب عن نفسه بادعائه اما أن الانفعال الذي شعر به ليس هو ذاته بل هو انفعال مختلف ، أو أن الشخص الذي شعر به ليس هو ذاته ، بل شخص آخر . وهما احتمالان لا يستبعد أحدهما الآخر . فالواقع أنهما على النوام يتلاقسان ويتلازمان .

وإذا تسألنا : هل يعد هذا الأدلة واعيا أم غير واع ؟ ، لكأننا الاجابة عن ذلك لا هذا ولا ذاك . أنها عملية لا تحدث فى نطاق أدنى من الوعي (إذ انها لن تستطيع فى هذه الحالة بطبيعة الحال ان تحدث ، لأن الوعي من مستلزمات هذه العملية ذاتها) . كما أنها لا تحدث فى نطاق الوعي (فهي لن تستطيع بالمثل أن تحدث فى هذه الحالة لاستحالة قيام أى إنسان بإتلاخ تقنية الكنوية . فبا دام على وعى بالحقيقة ، فانه لن يستطيع بالفعل خداع نفسه بشأنها) . انها تحدث عند الحافة التى تفصل بين المستوى النفسى والمستوى الواعى . وتتمثل اساءة أداء الفعل الخاص لتحويل ما كان نفسيا محضا (تأثير) الى ما هو واع (اللمرة) .

وفساد الوعي الذى يؤدى الى اخفاق أى إنسان فى التعبير عن أى انفعام معطى ، يجعله فى الوقت نفسه عاجزا عن ادراك كل غير عنه أم لا . ويترتب على ذلك ، وعلى السبب نفسه ، أن يكون هذا الإنسان فنانا رديئا وحكما رديئا فى الحكم على فنه . ومن يقدر على إنتاج فن ردى ، لن يستطيع - مادام قادرا على إنتاج هذا الفن الردى - ادراك حقيقته . وهو لن يستطيع ، من ناحية أخرى ، أن يعتقد بالفعل بأنه فن جيد . فهو لن يستطيع أن يزعم أنه قد غير عن نفسه دون أن يكون قد فعل ذلك . والخطأ فى اعتبار الفن الردى فنا جيدا يدل على وجود فكرة فى ذهن الإنسان عما يحبه الفن الجيد ، وهى فكرة لن تتوفر لأى امرئ الا اذا عرف ما الذى تقنية القدرة على الوعي غير الفاسد . الا أن احدا لن يستطيع معرفة ذلك الا اذا توفر له الوعي . فان أى روح غير مخلصه لن تدرك معنى الاخلاص ، مادامت تتصف بعدم الاخلاص .

على أنه لا وجود لأى إنسان قد غلب عليه بالكلية . ولو وجد هذا الشخص ، لكأننا خالته أسوأ من أية حالة جنون كامل نستطيع اكتشافها أو تخيلها . فهي ستكون أسوأ من أية حالة كمال عقل وسلامته ، نستطيع تصورها ! فهنا سيماني فن نفس الوقت من كل نوع ممكن من ارتباك العقل . وهى أى مرض جنسانى يجره هذا الارتباك العقلى فى أذياله ، لأن فساد الوعي عز على التزام زلل جزئى مؤقت يطرأ على أى فعل يد فى جيلده ناجحا فى تحقيق ما يرمي الى تحقيقه . وهى شخص يعجز فى إحدى المناسبات عن التعبير عن نفسه هو شخص قد اعتاد النجاح فى التعبير عن نفسه فى مناسبات أخرى . كما اعتاد معرفة ما الذى يفعله . ومن ثم فمن خلال مقارنته هذه المناسبة بما يتذكره من هذه المناسبات

الأخرى ينبغي أن يكون قادرا على إدراك أنه قد أخفق هذه المرة في التعبير عن نفسه . وهذا بالضبط هو ما يقوم به كل فنان عندما يقول : « إن هذا الخط لن يصلح » . فهو يتذكر كيف ينبغي أن تكون تجربة التعبير عن نفسه ، وعلى ضوء ما يتذكره يدرك أن المحاولة التي تبسّمت في هذا الخط المعين كانت أخفاقا . وفساد الوعي ليس خطيئة خفية ، أو بلية غريبة لا تصيب الا قلة من البائسين أو الضالين . إنها تجربة دائمة الحدوث في حياة كل فنان . وحياة الفنان بوجه عام عبارة عن حرب مستمرة وناجحة ضدها . الا أنه من مستلزمات هذه الحرب دواما توقيع الهزيمة ، ومن ثم يصبح الفساد من الأمور التي لا مفر من تقبلها .

والانواع المحددة من الفن الرديء التي نذكرها هي التي تمثل هذا الفساد الراسخ في الوعي . والفن الرديء ليس اطلاقا تعبيرا عن شيء سييء في ذاته ، أو ربما عن شيء ساذج في ذاته . وهو ليس كذلك - في حالة الخضوع لأحكام المجتمع - تعبير عن شيء غير مناسب لا يصبح الافصح عنه علنا . لكل واحد منا يشعر بانفعالات لو أدركها جيراننا ستتشعر أبدانهم حلما منه . وهي انفعالات لو أمكنه أن يعيها فسيشعر بالفزع من نفسه . إن التعبير عن هذه الانفعالات ليس هو الفن الرديء ، كما أنه ليس كذلك التعبير عن الفزع الذي أثارته . وعلى النقيض ، إن الفن الرديء ينبعث عندما ننكر هذه الانفعالات بدلا من أن نعبر عنها ، أي عندما نميل الى الاعتقاد في تبرئنا من الانفعالات التي تفرزنا ، أو عندما نرغب في الاعتقاد بسمعة عقولنا لنا بحيث لا تفرزنا هذه الأشياء .

والفن ليس يتعرف . والفن الرديء ليس بالشئ الذي نقدر على تحمله . فمعرفتنا أساس كل حياة ناهضة تتجاوز المستوى النفسي البحت من التجربة . وما لم يتم الوعي بصله بنجاح ستكون الوقائع التي يقدمها للفهم - وهي الأشياء الوحيدة التي يتسج الفهم منها نسيجه الفكري - باطلة عن البداية . والوعي الصادق يزود الفهم بأساس راسخ . يستطيع أن يبني فوقه ، أما الوعي الفاسد فيرغم الفهم على البناء فوق رجال حشة . والأغاليط التي يفرضها الوعي الكلاب على الفهم هي أغاليط لن يقدر الفهم اطلاقا على تصحيحها لنفسه . فساد الوعي فاسدا مستكون آبار الحقيقة مسيئة ، ولن يقدر الفهم على بناء شيء راسخ . وستصبح المثل الأخلاقية قلاعا في الهواء . ولن تكون النظم السياسية والاقتصادية أكثر من نسيج عنكبوت . وحتى الصحة العامة وسلامة الجسم فانهما لن يصبحا في مأمن . على أن فساد الوعي والفن الرديء شيء واحد .

لم أتكلم عن هذه النتائج الهامة لتضخيم دور الطاقة الصغيرة من أفراد مجتمعتنا الذين يطلقون على أنفسهم اسم الفنانين . فقد يدل ذلك على الحماقة . ان ما قصده هو أنه نظرا لاعتماد بقية أى مجتمع على ما بين أفرادهم من صلات تعتمد على الأمانة المتبادلة ، لذا لا تكل حماية هذه الأمانة الى أية طبقة أو طائفة ، بل هي من واجب الجميع على اختلاف أشكالهم ومللهم . ومن ثم فإن أى جهد يبذل للتمييز عن الانفعالات ، أو أى جهد يبذل للتغلب على فساد الوعي هو جهد ليس مطلوباً من المتخصصين فحسب ، بل هو مطلوب من كل انسان يستخدم اللغة فى أية مناسبات تتطلب ذلك . وكل افصاح وكل ايماءة يقوم بها واحد منا هي عمل فنى . ويتحتم عند قيام أحدنا بذلك - مهما خدع الآخرين - الا يحاول خداع نفسه . فلو خدع نفسه فى هذه الناحية لكان معنى ذلك أنه يضر فى نفسه بذرة - ما لم يقتلعها بعد ذلك - فانها ستنبو لكى تصبح أى نوع من أنواع الشر ، وأى نوع من أنواع المرض العقلى ، وأى نوع من الفناء والحماقة والخبيل . فالفن الرديء وفساد الوعي هما الاصل الحقيقى لكل بلاء . *radix malorum* .

المجلد الثالث عشر

الفن والحقيقة

١ - الخيال والحقيقة

لو أن خلطا حدث بين الخيال والوهم ، فإن أية نظرية جعلت أنهن مساويا للخيال ستبدو قد تضمنت القول بأن الفنان أحد الكذابين . وربما اتصف بمهارته فى الكذب ، وببراعته فيه ، وبطقه ، وبأثره الطيب ، إلا أنه مع كل ذلك كاذب . ولقد سبق لنا - على أية حال - رفض هذا الخلط .

ولو أمكن تحديد معنى الخيال تحديدا واضحا ، كما حدث فى (الفصل السابع - ٤) على أنه صورة للتجربة تعمل على تقديم الحقيقى وغير الحقيقى فى خايط أو مزاج غير محدد المعالم ، يقوم الفهم بعد ذلك بتسريب الحقيقة منه أو بلورتها ، لفدت للفن بوصفه خيالا مهمة حقة وحامة فى حياة الانسان . وهى مهمة شبيهة بمهمة العالم عندما يتخيل مختلف الفروض الممكنة ، التى سيتم بعد ذلك اعتمادا على التجربة والمشاهدة رفضها ، أو رفعها الى مرتبة النظرية . ووفقا لهذه النظرة ، تكون مهمة الفن هى انشاء عوالم ممكنة سيرى الفكر فيما بعد بعضها حقيقيا ، أو سيحولها الفعل الى حقيقة .

وثمة جانب كبير من الحقيقة فى مثل هذه النظرة الى الفن ، وإن كانت مع ذلك مازالت غير مرضية . ولقد رأينا فى نهاية الكتاب الأول تميز الفن الحق بهمتين . المهمة الأولى خيالية ، والمهمة الثانية هى التعبير . ولقد قامت النظرة السابق بيانها بالتوسع فى الكلام عن المهمة

الأولى ، ولكنها تجاهلت المهمة الثانية . وترتب على الطريقة التي اتبعت في التوسع في الكلام عن المهمة الأولى انكار المهمة الثانية ، بحيث يمكن القول بأنها حرمت من اظهار دورها من البداية . وای خیال یقتع بانشاء العوالم الممكنة لن يمكن أن يكون اطلاقا تعبيراً عن الانفعال في نفس الوقت ، لأن قياس الخيال الانشائي بالتعبير عن الانفعال أمر ضروري ، وليس مجرد أمر ممكن فحسب . وضرورته قد جاءت من هذا الانفعال ، اذ هو وحده الذي سيقوم بالتعبير عنه .

ويصح القول بأن العمل الفني الذي يقوم أي فنان بخلقه في مناسبة من المناسبات ، لم يخلقه الفنان باعتباره قادراً على الخلق فحسب ، بل لأنه يتحتم عليه ذلك . فاذا نظرنا الى العمل الفني على أنه مجرد عمل فني من جملة أعمال فنية أخرى ممكنة ، كان بإمكانه خلقها عوضاً عن ذلك ، لكن ما قلناه أمراً غير صحيح . فهو قد قام بخلقه في لحظة معينة في حياته ، وما كان باستطاعته خلقه في أية لحظة أخرى ، أو خلق غيره في هذه اللحظة . وهذا لا يعني أن أعماله متصلة بعضها ببعض في صورة تسلسل ، بحيث يعتمد كل منها على ما قبله ، ويهدى لما بعده . فهذه نظرة سطحية للغاية الى تاريخ الفن في أوسع نطاق له ، أو اضيق نطاق على حد سواء ، لأن كل عمل فني قد تم خلقه للتعبير عن انفعال قد انبعث بباطنه في هذه اللحظة من حياته وليس في لحظة سواها . وأحداث حياة الفنان بوصفه فناناً من بين العوامل التي صباغت على بلوغه هذه الحالة الانفعالية ، إلا أنها لا تزيد عن مجرد عامل .

ولو كان ما يقوله الفنان في أية مناسبة معلومة هو الشيء الوحيد الذي كان باستطاعته قوله في هذه المناسبة ، ولو كان الفعل الخلاق الذي بعث هذا الاقصاد فعلاً من أفعال الوعي - وبناءً على ذلك يكون فعلاً من أفعال الفكر - فإن ما يترتب على ذلك بالضرورة هو اعتبار هذا الاقصاد محاولة لتقرير الحقيقة ، أي أنه ليس بالشيء الذي لا تراعى فيه الاختلافات بين الحقيقة والباطل . ومادام الاقصاد قد تمخض عن عمل فني جيد ، فهو اقصاد صادق ، اذ لا اختلاف بين امتيازه الفني واقصاحه عن الحقيقة .

وكثيراً ما ينكر ذلك ، وإن كان سبب هذا الانكار هو اساءة في المفهوم . ولقد فرقنا بين صورتين من صور الفكر ، هما الوعي والفهم . ولما كان الفهم يعني بالصلات بين الأشياء ، فمن ثم ومن حيث أن الحقيقة عند الفهم هي نوع معين من الحقيقة ، أو بمعنى آخر هي حقيقة خاصة

بالصلوات بين الأشياء ، فبناء على ذلك تكون للفهم طريقة معينة في إدراكها ، هي طريقة البرهان أو الاستدلال . والوعى في أصله ليس فهما ، وإنما فهو لا يعلل ، ولا يستطيع أن يفعل ذلك . ونتيجة لذلك ، فإن الفن في أصله لا يعتمد على التعليل والبرهان : فليس لديه أحكام مسائلة للحكم الآتى : « لهذا السبب » . إذن ذلك « أو » لهذا السبب . . . إذن ليس ذلك « : في هذه الحالة إذا ظن أى إنسان (ولسنا بحاجة إلى التساؤل عن سبب ذلك) أن الفهم هو الصورة الممكنة الوحيدة للفكر ، فإنه سيعتقد أن أى شئ لا يعتمد على براهن لا يمكن أن يكون صورة للفكر ، ومن ثم فإنه لن يكون معنيا بالحقيقة . وسيستخلص ، بعد ادراك عدم اعتماد الفن على التعليل ، عدم وجود صلة بين الفن والحقيقة . والشاعر طورا يقول ان محبوبته هي نموذج للفضائل كافة . وطورا آخر يقول ان لها قلبا اسود كالجحيم . وهو تارة يرى العالم نعيما ، وتارة أخرى يراه كوما من التراب أو مزبلة أو وباء . ويبدو هذا الكلام في نظر الفهم متناقضا . فالمحبوبة - كما يقال لنا - لا يمكن أن تكون نموذجا للفضيلة في وقت ما ، وقلبها اسود كالجحيم في وقت آخر . ومعنى هذا أن قائل هذا الكلام مصاب بالهذيان . فهو لا يمكن أن يكون صادقا ، ولا بد أن تكون نظرفته قد اتجهت الى المظاهر بدلا من الحقائق ، أو الى الانفعالات وليس الى الوقائع (١) .

ولا داعى لرفض هذه الحجج ، والقول بأن الصديق في حالة انفعالاتنا هو نوع من الصديق كذلك . فالشاعر الذى سئم الحياة اليوم ، وأفصح عن ذلك ، لم يسن تمهده أن يظل على هذه الحال غدا . على أن هذا لا يعنى أنه لم يكن صادقا عندما أعلن بأنه قد سئم الحياة اليوم . وقد يكون سأمه انفعالا ، الا أنه حقيقة يشعر بها . وربما كان شعوره بالسأم من الحياة مجرد شئ ظاهرى ، الا أن حقيقة ظهوره قد جملة أمرا واقعا ويستطاع الاجابة نيابة عن الشاعر على حجة من قال بأن المحبوبة لا يمكن أن تتصف بالفضيلة الى حد يثير الإعجاب وبأنها شريرة منفرة ، كما يستطاع الاجابة عن قال ان العالم لا يمكن أن يكون نعيما وكوما من التراب . بأن للجادل - فيما يبدو - يعرف في المنطق أكثر مما يعرف عن النساء أو العالم .

(١) لم اتصد لتوجيه أى نقد لأى إنسان . فظلمى قد قصدت بهذا الكلام التكثير عن حقائق شبابى . انظر كتابى (١٩٢٥) Outline of a Philosophy of Art (خلاصة في الفلسفة الفن) ص ٢٢ . وانظر كتابى Speculum Mentis (مرآة العقل) سنة ١٩٢٤ - ص ٥٩ ، ص ٦٠ .

والفن لا يمكن أن يقف موقف بهيم ميالة بالحقيقة . فهو أساسا يرمى الى يلوغ الحقيقة . الا أن الحقيقة التي يبحث عنها ليست حقيقة خاصة بصلات بين الأشياء ، بل هي حقيقة ادراك ماهية الواقعة المفردة . والحقائق التي يكتشفها الفن هي تلك الأشياء الفردية القائمة بذاتها التي تصبح من وجهة نظر الفهم « الأطراف » التي يضطلع الفهم بتفريز الروابط التي تربط بينها ، أو ادراكها . ويختيز كل شيء من هذه الأشياء الفردية عندما يكتشفه الفن بطابعه المفرد الشخص المكتمل الذي لم يتعرض الى أي تجريد بفعل الفهم . فهو يمثل تجارب لم يتحد فيها بعد ، ما يخص الذات ، وما يخص العالم الذي تحيا فيه الذات . ولو كانت هذه التجربة هي تجربة الاعجاب بحبوبة فنانني لن أتساءل بوصفي شاعرا هل يرجع ذلك الى اختلافها في ذاتها الى حد ما عن باقي النساء ، أو أن ذلك يرجع الى أنني لسبب ما في حالة عشق . وما أقوم به حينئذ هو شيء جدد مختلف عن توجيه مثل هذه الأسئلة . فانا أعمل على اكتشاف شيء من النوع الذي قد توجه اليه فيما بعد مثل هذه الأسئلة . وإذا ائضح تعذر الإجابة عن مثل هذه الأسئلة فيما بعد ، فإن هذا لن يدل على أن الأشياء التي دارت حولها الأسئلة قد أسيتت ملاحظتها .

٢ - الفن في ناحية النظرية والفن في ناحية العملية

الفن معرفة ، وهو معرفة بالمفرد . وهو بهذا المعنى لا يدل على فعل . « نظري » بحث متميز عن الفعل « المصل » . والاختلاف بين الفعل النظري والفعل المصل له بطبيعة الأحوال قيمة مميّنة . الا أنه من الواجب ألا يطبق بطريقة مهوشة . ولقد اعتدنا تطبيقه ، كما اعتدنا الاعتقاد بوجود دلالة له في الحالات التي نعتي فيها بالصلة بين أنفسنا وبيئتنا . فالفعل نظري ، في رأينا ، عندما يكون فعلا صادرا منا ، وأحدث تغيرا فينا ، ولكنه لم يحدث أي تغيير في بيئتنا . وهو عمل ، اذا أحدث تغييرا في بيئتنا ، ولم يحدث أي تغيير فينا . ولكن هناك حالات كثيرة تكون فيها اما على غير وعي بأي تمايز بيننا وبين بيئتنا ، أو لا نعتي به في حالة وعينا بوجوده .

فمثلا ، عندما نبدأ بالفصل في فهم مشكلات الأخلاق سندرك علم ارتباطها بالتغيرات التي نستطيع إحداثها في العالم المحيط بنا مع بقاء نفوسنا بغير تغير . فهي وثيقة الصلة بالتغيرات التي تحدث في نفوسنا . وعلى سبيل المثال - مسألة هل أعيد كتابا . استعمرته من أي امرئ ، أو احتفظ به وأنكر استعراضي له عندما يطلب مني اعادته ، لن تثير أية

مشكلة أخلاقية جديدة : وأي طريق سأملك أمر يتوقف على من أنا .
 أما مسألة حل أعد في هذه الحالة أمينا أم غير ذلك ، فهي من المسائل
 التي تثير مشكلات أخلاقية هامة للغاية . فإذا اكتشفت أنني لسيت أمينا
 وصممت أن أكون أمينا ، فعنى هذا أنني قد تناولت مشكلة أخلاقية
 حقيقية ، أو أنني شرعت في تناولها . ولكنني إذا اعتديت إلى حل لهذه
 المشكلة فلن يسفر ذلك عن حدوث تغير لي فقط . أنه سيؤدي إلى حدوث
 تغيرات في بيئتي كذلك . إذ ستبحث من الشخصية الجديدة التي
 سأتعصف بها أفعال مستفتر عالمي حتما إلى حد ما . ومن ثم لا تعد الأخلاق
 تجربة نظرية فحسب ، أو عملية فحسب ، بل هي تابعة للناحيتين معا .
 والناحية النظرية تتمثل في اماطة اللثام عن جوانب خاصة بنا . فهي
 لا تعنى مجرد قيامنا بعمل شيء ما ، بل تعنى كذلك تفكيرنا فيما عملناه .
 أما ناحيتها العملية فترجع إلى أننا لا تقتصر على التفكير ، بل تعمل على
 تطبيق هذه الأفكار من الناحية العملية .

وفي حالة الفن ، فإن التفرقة بين الناحية النظرية والناحية العملية ،
 أو بين الفكر والعمل ، ليست من المسائل التي تظهر آثارها فيما بعد
 كما هو الحال في أية مسألة أخلاقية جديدة بهذا الاسم (ولا شأن لي
 بأية نواح أخلاقية تافهة من النواحي التي كثيرا ما تدعى لنفسها اسم
 الأخلاقيات) . فهذه التفرقة لن تظهر إلا نتيجة للعمل التجريدي الذي
 يقوم به الفهم ، عندما نعرف كيف نقسم أية تجربة من التجارب إلى
 قسمين : قسم يتبع « الذات » ، والآخر يتبع « الموضوع » . والشئ الفردي
 المفرد يرمي الفن إلى معرفته هو الموقف الفردي الذي نلغي أنفسنا فيه .
 ونحن في هذه الحالة لا نعي الموقف إلا باعتباره موقفا خاصا بنا ، ولا نعي
 أنفسنا إلا باعتبارنا مستغرقين فيه . وقد يكون هناك آخرون مستغرقين
 فيه أيضا ، ولكن هؤلاء - مثلنا - لن يظهرنا لوعينا إلا باعتبارهم من
 مكونات هذا الموقف . فهم لن يظهرنا أشخاصا لهم حياتهم الخاصة بهم
 خارج هذا الموقف .

ولما كان الوعي الفني (أي الوعي بمعناه الأصلي) لا يفرق بين
 نفسه وبين عاله ، لأن عاله لا يبدو له شيئا آخر خلاف الأشياء التي
 يجر بها هنا والآن . أما نفسه فهي مجرد حقيقة قيامه بتجربة هذا ال (هنا)
 وهذا (الآن) ، لهذا السبب لا يصح اعتبار الفعل الذي اعتمد عليه في
 التفرقة ، نظريا أو عمليا . إذ لا يصح وصف أي شخص بأنه يقوم بفعل
 نظري . أو فعل عملي ، إلا إذا فكر في قيامه بهما على هذا الوجه . ويبدو
 القبل الذي يقوم به الفنان في نظر المشاهد متضمنين ناحية نظرية وناحية

عملية والفنان في نظر نفسه لا يدرك أنه يعمل وفقا لاية ناحية نظرية أو ناحية عملية ، لأن ادراك العمل وفقا لاية حالة منهما يدل على حدوث تفرقة . وهو بوصفه فنانا لا شأن له بإقامة هذه التفرقة . وكل ما نستطيع باعتبارنا باحثين نظريين في الاستطابق أن نفعله هو أن نتعرف على ملامح من عمله يصح أن نصفها بأنها نظرية ، وعلى ملامح أخرى نستطيع وصفها بأنها عملية ، الى جانب ادراكنا في الوقت نفسه أنه لا وجود لمثل هذه التفرقة في نظر الفنان .

ومن الناحية النظرية ، الفنان انسان استطاع معرفة نفسه ومعرفة انفعاله . وهذا يعنى أيضا معرفته لعالمه ، أى المراثيات والأصوات وما شابه ذلك التى تكون مجتمعة تجربته الخيالية الشاملة . وهاتان المعرفتان فى نظره معرفة واحدة ، لأن هذه المراثيات والأصوات تبدو له مضبوطة فى انفعال تأمله لها . فهذه المراثيات والأصوات هى لغة الانفعال التى أفصح بها عن نفسه للوعى . وهذا يعنى أن عماله هو لفته . وما يفصح عنه هو إفصاح عنه هو ذاته ، أى أن رؤياه الخيالية له هى معرفته بذاته .

ومعرفة الفنان لنفسه تعنى قيامه بصنع نفسه . فهو فى البداية مجرد نفس بحتة ، أى صاحب تجارب نفسية محضة أو تأثيرات . وقيامه بمعرفة نفسه يعنى تحويل تأثيراته الى افكار . وما يترتب على ذلك هو تحول نفسه من نفس بحتة الى وعى . واعتدائه الى معرفة انفعالاته يعنى اعتدائه الى السيطرة عليها ، وإلى املاء ذاته عليها بوصفه سيدها . وما من شك فى أنه لم يترك باب الحياة الأخلاقية بعد ، غير أنه قد خطا خطوة لا غنى عنها نحوها . فهو قد تعلم كيف يحصل اعتمادا على جهوده على مجموعة جديدة من المواهب العقلية . وهذا انجاز ينسب أن يتعلم فى البداية لو أراد الحصول فيما بعد اعتمادا على جهوده على مواهب عقلية تقربه من مثله الأخلاقية .

وفضلا عن ذلك ، فإن معرفته بهذا العالم الجديد تعنى كذلك قيامه بصنع العالم الجديد الذى احتدى الى معرفته . فالعالم الذى احتدى الى معرفته هو عالم مؤلف من لغة ، وهو عالم يتصف فيه كل شئ بالتعبير عن الانفعال . فإن كان هذا العالم قد أصبح يتصف بطابعه التعبيرى أو بأن له دلالة ، فهو الذى قد نجعله على هذا الحال . أنه بطبيعة الحال لم يصنعه من العدم . فهو ليس الله ، بل هو عقل متناه لم تبلغ قدراته فى طريق تعقلها أكثر من مرحلة أولية جدا . أنه صنعه مما ظهر له فى

مرحلة التجربة النفسانية البحتة الأكثر من ذلك أولية ، أى من الألوان والأصوات وما شابه ذلك . وأعرف أن قراء كثيرين سيصدقهم إخلاصهم لنحل ميتافيزيقية شائعة في الوقت الحالى الى الرغبة فى إنكار هذا الكلام ، وقد تبدو من الحصافة مراعاة اعتراضاتهم التى تمد أمورا مألوفة الى أبعد حد ، على أن يتم رفضها بعد ذلك ، وهو ما سوف يكون أمرا هينا للغاية . ولكننى لن أفعل ذلك . فانا لا أكتب لهداية الآخرين ، بل للإفصاح عما أعتقد . فإذا اعتقد أى قارئ أن معرفته أفضل ، كان الأنسب له هو متابعة اتجاهاته الفكرية بدلا من محاولة اتباع اتجاهاتى .

وموجز القول ، إذا تأملنا التجربة الاستيطاقية وفقا لنظرة نميز فيها الفعل النظرى من الفعل العملى ، فسنرى أنها تظهر خصائص من كلا النوعين . ففيها تتمثل معرفة الانسان لنفسه ومعرفته بعالمه . ولا تمايز قد حدث بعد في هذه التجربة بين العارف والمعرف . ولذا فإن العالم يعد تعبيراً للنفس ، والعالم عبارة عن لغة معناها هو التجربة الانفعالية التى تتألف منها النفس . والنفس تتألف من انفعالات لا يمكن أن تعرف الا عند التعبير عنها فى اللغة التى هى عبارة عن العالم . والتجربة الاستيطاقية تدل كذلك على قيام الانسان بصنع ذاته وصنع عالمه . فالذات التى كانت فى الأصل نفسا قد أعيد صنعها فى شكل الوعى ، والعالم الذى كان محسوسات فطرية قد أعيد صنعه فى شكل اللغة ، أو فى صورة محسوسات حولت الى خيالات وعبئت بانفعالات لها دلالة . ومن ثم تكون الخطوة المتقدمة التى خطتها التجربة من المرحلة النفسية الى مرحلة الوعى ، وما يحدث فيها هو الانجاز الذى يتميز به الفن (خطوة الى الامام فى كل من الناحيتين النظرية والعملية ، وان كانت خطوة واحدة فقط وليست خطوتين .

٣ - الفن والفهم

الفن فى أصله لا يحتوى على أى شئ يرجع الى الفهم . وهو فى جرحه فعل نبليخ بوساطته الوعى بانفعالاتنا . وثمة انفعالات موجدوة ههنا ولكننا لم نصيغ على وعى بها بعد ، اذ انها فى مستوى التجربة النفسانية . ومن هنا يصادف الفن فى التجربة النفسانية البحتة حالات من النوع الذى يتناوله أساسا ، ومشكلات من نوع يعد حلها مهمته الأساسية .

وقد تبدو هذه المشكلة ليست مجرد مشكلة من المشكلات التي وجد الفن لحلها ، بل هي المشكلة الوحيدة التي يستطيع الفن حلها . وبعبارة أخرى ، قد يبدو أن الانفعالات النفسية هي الانفعالات الوحيدة التي يستطيع الفن التعبير عنها . إذ أن كل الانفعالات الأخرى تتولد في مستويات من التجربة لاحقة لانبعاث الوعي ، ومن ثم (قد يعتقد) بأن الوعي سيكتشفها ويُقيّمها . فهي تولد - كما يبلو - على ضوء الوعي ، ولها تعبيرات جاهزة لها متى يؤم ولادتها ، ومن ثم فإن التعبير عنها بواسطة الأعمال الفنية أمر لا يبرر له .

وما يترتب منطقياً على هذه الحجة هو ألا يحتوى موضوع أى عمل فنى - إن كان عملاً فنياً حقاً - على أى شيء من صنع الفهم . وهذا ليس هو ما قلناه فى أول جيلة فى هذا القسم ، لأن هذا الكلام يعنى خلو الفن من أى شيء يرجع إلى الفهم ، كما أنه يعنى أن أى أنواع معينة من الأعمال الفنية تحتوى على الكثير من الأشياء التي ترجع إلى الفهم ، إنما تتضمنها لا باعتبارها أعمالاً فنية ، بل باعتبارها أعمالاً من نوع معين ، أى باعتبارها تعبر عن انفعالات من نوع معين ، أى انفعالات لا تنبثق إلا بوصفها شحنات انفعالية لأفعال فكرية .

فى هذه الحالة لدينا احتمالان . أما القول باقتصار استقاء موضوع العمل الفنى (الانفعال الذى يعبر عنه) من المستوى النفسى للتجربة ، على أساس أنه المستوى الأوضح الذى توجد فيه أية تجارب لسنا على وعى بها ، أو القول بأن العمل الفنى قد يتضمن كذلك عناصر مأخوذة من مستويات أخرى . وفى هذه الحالة ، فإن هذه المستويات ستحتوى كذلك على عناصر لن نعيها حتى نهتدى إلى تعبير عنها .

ولو أمكن النظر إلى هذين الاحتمالين على ضوء السؤال الآتى وهو ما الانفعالات التي يعبر عنها بالفعل العمل الفنى من النوع الأول . وما الذى يعبر عنها أى عمل من النوع الثانى ، لتعذر التشكك - فيما اعتقد - فى صحة الاحتمال الثانى . ولو أننا فحصنا أى عمل فنى ، فختاره كما نشاء ، وتاملنا الانفعالات التى يقوم بالتعبير عنها فسنرى أنها تتضمن بعضاً من الانفعالات الفكرية ، التى لا تصد أقل هذه الانفعالات أهمية . والمقصود بالانفعالات الفكرية هو الانفعالات التى لا يمكن أن يشعر بها سوى كائن مفكر . ويتم الشعور بها فى الواقع لأن مثل هؤلاء الكائنات يستخدمون عقولهم بطرائق معينة . والشحنات الانفعالية التى تظهر فى هذه الحالة ليست شحنات خاصة بالتجربة النفسية البحتة أو خاصة بالتجربة

فى مستوى الوعى البحث ، بل هى خاصة بالتجربة الفكرية ، او بالفكر
فى أضيق معنى للكلمة .

ولو أننا تأملنا ، فسنرى هذا الأمر لا مفر منه . فحتى لو وجد أى
انفعال معين قد تزود منه مولده بتعبيره المناسب - كما ذكرت - فلن يدل
هذا القول على أى شئ خلاف أن التعبير قد تحقق بالفعل ، وأن تحققه
لو حدث سيكون بفعل الوعى الفنى . وكل انفعال حتى اذا لم يولد ويفعه
ملققة التعبير الفضية ، ستعاد ولادته على أية حال عند ولادته الثانية عندما
يسبح فكرة ، أى شيئاً متميزاً عن التأثير . ولما كانت انفعالات المستوى
الواعى والمستوى الفكرى فى التجربة انصب بكثير من انفعالات المستوى
النفسى البحث (الفصل الحادى عشر - ٣) ، لذا لا عجب اذا استقيت
موضوعات العمل الفنى فى الغلب الأحيان من الانفعالات المنتمية الى هذين
المستويين الغالبين .

فمثلاً ، لم يكن سبب ابتداء موضوع رواية يدور حول رزميو وجوليت
هو التجاذب الجنى القائم بين كائنين - مهما كانت شدته - أو أنهما
كائنان يتبادلان تجربة التجاذب هذه ، وعلى وعى بها ، أى أنهما كائنان
فى حالة عشق ، بل كان السبب هو اتصال جبهما فى نسيج واحد ،
بوقف اجتماعى وسياسى معقد ، وتوقف هذا الحب بفعل التوتر الذى
تعرض له هذا الموقف . والانفعال الذى جربه شكسبير وعبر عنه فى
الرواية لم يكن انفعالا بعث من شهوة جنسية أو من تعاطف عليها ، بل كان
انفعالا منبعا من ادراكه (الفكرى) لما يحدث عندما تصطم العواطف
على هذا الوجه بالأحوال الاجتماعية والسياسية . وبالمثل ، تخيل شكسبير
الملك لير - كما تخيله نحن - لا باعتباره رجلاً عجوزاً يعانى من البرد
والجوع ، بل تخيله والدها يعانى من هذه الأشياء بعد أن كانت بناته سبباً
فى وقوعها . وبغير فكرة العائلة ، وتصورها عن طريق الفكر ، أساساً
لأخلاق المجتمع ، ما كانت مأساة لير ، لتظهر الى عالم الوجود . فالانفعالات
التي تم التعبير عنها فى هذه الروايات اذن هى انفعالات قد انبعثت من
موقف ، وهذا الموقف ما كان ليحدث هذه الانفعالات الا فى حالة ادراكه
فكرياً .

وعندما يحول الشاعر التجربة الإنسانية الى شعر ، فإنه لا يقوم
بتنقيتها ، بأن يفصل الجوانب الفكرية ، ويبقى الجوانب الانفعالية ،
ثم يعبر بعد ذلك عن هذا الشئ الذى تبقى . أن ما يقوم به الشاعر هو

خلط الفكر ذاته في الانفعال ، أى أنه يفكر بطريقة معينة ثم يعبر بعد ذلك عن كيفية الشعور عندما يفكر على هذه الصورة . ولقد قام دانتى مثلا بمزج فلسفة توماس الاكوينى بانفعالاته في قصيدة عبرت عن الحالة التى يشعر بها أى انسان يمتلك المذهب التوماوى (١) . وعبر الشاعر دون (وهذا هو ما جعله قريبا الى قلوبنا فى العشرين أو الثلاثين سنة الأخيرة) عن كيفية الشعور بالحياة فى عالم زاهر بالأفكار المشتتة وبأوضاع الحياة والفكر العتيقة الملهمة ، التى تؤدى الى تشتت النشاط الفكرى ذاته بحيث لا يظهر الا فى صورة لمحات فكرية اختفت منها كل روابط منطقية ، وهو ما جعل طابع انفعال الفكر السائد هو الاحساس بهذا التشتت . وتكرر التعبير عن هذه النغمة فى قصائده ، كما هو الحال فى قصيدة The Glass (المرأة) ، وفى صورة أفكار اخلاقية ، كما هو الحال فى أبياته الكثيرة التى أشاد فيها بتقلبات النفس . وعبر مستر اليوت فى أعظم قصيدة ظهرت باللغة الانجليزية فى هذا القرن عن فكرته الخاصة بتدهور حضارتنا (وهى ليست فكرته وحده) ، التى تنجل فى مظاهر خارجية مثل تصدع الأوضاع الاجتماعية ، وباطنيا فيما يظهر من تبلده بتأنيب الانفعال بالحياة .

ولا أقصد بذلك أن لكل شاعر مذهبيا فلسفيا ، تفسره أشعاره . والسبب الذى يدفعنى الى رفض هذا القول ليس مجرد كونه غير صحيح ، بل لأنه ربما كان مضللا . فالمذهب الفلسفى فى اعتقاد أغلب الناس هو مجموعة من الأفكار التى ابتكرها أحد الفلاسفة بمفرده بقصد محاولة ارجاع كل تجاربه الى أساس من ابتكاره . مثل هذه المزاعم لا اعتقد فى صحتها . وما أصادفه فى كتابات أى فيلسوف بالذات لا يمت الى هذا الكلام بصلة . فالمذهب الذى يجيء به الفيلسوف أقرب الى سلسلة من محاولات التفكير التى تمت أكثر وضوحا وتوافقا من أفكار معاصره فى نواح مالوفة الى حد ما .

والشعراء المشاركون فى سبيل التفكير هذه ، ويعبرون عنها فى أشعارهم . فكيف إذن تختلف تعابيرهم الشعرية عن تعابير الفلاسفة ؟ . والاختلاف لا يدور فى الحقيقة - ان كانت هذه حقيقة - حول استخدام الشاعر كلاما وزونا مقفى فى كتاباته وكلامه ، بينما يكتب الفيلسوف كلاما منثورا . فهناك فلاسفة قد كتبوا شعرا ومع ذلك فلا يصح اعتبارهم

(١) أو أى وصف آخر قد توصف به لمسلسته التى لم تتبع مذهب توماس الاكوينى تعبئة كاملة .

شعراء ، ونية لنا أن نعيش في الخيال وقد كتبوا نثرا ، ومع هذا كفد
 ظلوا شعراء . والاختلاف بيننا نحن أية تفرقة مزعومة بين استخدام
 المصطلح للغة ، واستخدام المصطلح ، لنا . فلكل رأينا في أحد الفصول
 السابقة أن أية تفرقة من هذا النوع أمر وهمي . والخلاف لا يدور حول
 التفرقة بين اللغة عند تعبيرها عن الافعال واللغة عند تعبيرها عن الفكر .
 إذ أن اللغة كلها تعبر عن الافعال . وهو لا يدور كذلك حول الاختلاف بين
 اللغة في صورتها الأصلية باعتبارها تعبر عن انفعالات الوعي واللغة بعد
 صيغتها بصيغة الفكر . فكما رأينا وشيكا ، ليس ثمة ما يحول دون تعبير
 الشاعر عن انفعالات الفكر . والأمر على تقيض ذلك ، إذ أنه يعبر عن هذه
 الانفعالات عادة .

ولن نكون قد اقتربنا من الاهتداء الى أية تفرقة مرضية ، لو أننا
 تصورنا الشاعر مجرد انسان يتخيل نفسه قائما بتصور أفكار لو أنه كان
 فيلسوفا لتحس في تقبلها ، أو رفضها . وما من شك في وجود أناس
 أطلق عليهم اسم الفنانين ، قد جعلوا لأنفسهم طابعا دراميا ، وبدوا فلاسفة
 وهميين ، يظهرون باتباع أفكار لم يفهموها في الواقع . ولكن هؤلاء
 الناس لم يكونوا فنانين بحق . فهم لا ينتمون الى العالم الاستطاعي الخاص
 بالتجربة الخيالية ، بل ينتمون الى عالم استطاعي زائف قائم على الوهم .
 فهم على عكس دانتي مثلا الذي كان مخلصا في تحسسه لمذهب التوماوية .
 ومن بين المهام الملقة على عاتق الفيلسوف تناول انجاسات لا يلزم قبوله لها
 أو رفضها ، وتأملها ، على سبيل الافتراض . فهو يقبلها مؤقتا « لمقتضيات
 المناقشة » ، أي لكي يكتشف ما تتضمنه .

ومن وسائل التفرقة التي تبشر بنتيجة أفضل ، التمييز بين عرص
 الفكرة ، ومناقشتها ، باعتبارها يمثلان جانبين ساكنا ، وجانبا
 ديناميا للفكر . فلم تكن مهمة القديس توما الاكوييني هي تفسير مذهب
 التوماوية ، بل كانت الاهتداء اليه ، أي اقامة براهين تهدف الى نقد الآراء
 الفلسفية الأخرى ، وعن طريق هذا النقد يهتدى - كما يهتدى قراؤه - الى
 رأي يأمل أن يكون مرضيا . ومنذ اخترع فيثاغورس كلمة فلسفة
 (كما يقال لنا) وجعل هذه الكلمة تدل على أن الفيلسوف ليس صاحب
 حكمة ، بل هو انسان يتوق لبلوغها ، وطلاب الفلسفة يعتقدون أن مهمتهم
 ليست اتباع نظرية أو أخرى ، بل بلوغ نظرية لم يتم الاهتداء اليها بعد .
 أي أن مهمتهم تنصب على جهد الفكر ومخاطراته ، لا على الاحاطة بنتائجه .
 وما يحاول أن يعبر عنه أي فيلسوف حق (باعتباره مختلفا عن استاذ

فلسفة يعلم الطلبة لأغراض الامتحان) عندما يكتب هو التجربة التي حياها خلال هذه المخاطرة ، بحيث تبدو النظريات والمذاهب مجرد أحداث عابرة خلال الرحلة . وعند الشاعر يفلح الظن أنه لا وجود لدينامية في التفكير من هذا النوع . فهو يلقي نفسه مزودا - كما يمكن القول - بأفكار معينة ، ثم يقوم بالتعبير عن حالة الشعور بالتزود بهذه الأفكار . ويمكن إذن وصف الشعر عندما يصدر من مفكر ويوجه الى جمهور من المفكرين بأنه قد عبر عن انفعال فكري اعتمد على التفكير بطريقة معينة ، في حين إن الفلسفة هي الانفعال الفكري القائم على محاولة التفكير بطريقة أفضل .

ولا أعرف طريقة أخرى أتبعها في التفرقة بين الاثنين بوصفهما نوعين من الانشاء الأدبي . اللهم الا اذا استعضت عن الفلسفة الحققة فلسفة زائفة (أو الشعر الزائف بالشعر أو بكليهما) ، أو اتبعت تفرقة أعرف أنها باطلة . على أنه من الواجب أن أقرر أن التفرقة التي اتبعتها كانت مفتعلة وعقوية . فلا أرى سببا يحول دون قيام التجربة الفكرية الخاصة بانشاء النظرة الفلسفية ، أو تقديمها ، بتزويد الشاعر بموضوع ، لا يقن خصبا عن مجرد اعتناق فكرة ، أو اتباعها . وأنا واثق أن أي فيلسوف قد عبر عن تجربة اعتمدت على تنمية إحدى النظريات دون أن يوضح لنفسه ولقرائه ما النظرية التي قام بتسميتها ، لن يكون قد انجز أكثر من نصف عمله . وبناء على ذلك تكون التفرقة - فيما يبدو - بين الكتابة الفلسفية والكتابة الشعرية أو الكتابة الفنية (وما ذكرته ينطبق بالمثل على الكتابة التاريخية والعلمية) اما وهمية كلية ، أو هي لا تنطبق الا على الاختلاف بين الكتابة الفلسفية الرديئة والكتابة الشعرية الجيدة ، أو بين الكتابة الشعرية الرديئة وبين الكتابة الفلسفية الجيدة ، أو بين الكتابة الرديئة وبين الكتابة الشعرية الرديئة . فالفلسفة الجيدة والشعر الجيد ليسا نوعين مختلفين من الكتابة ، بل هما نوع واحد . فكلاما كتابة جيدة لا غير . وفي حالة امتيازهما بالجودة فانهما سيلتقيان من ناحية الاسلوب والشكل الأدبي . وحتى اذا اتصف كل منهما بالجودة التي من الواجب اتصافه بها في مجاله ، فستتلاشى هذه التفرقة .

وقد تبدو في هذا الكلام مفارقة ، وهي مفارقة لا ترجع الا الى أننا قد ورثنا تقليدا مرذولا من القرن التاسع عشر المنصرم . يتصور الفنان نفسه تبعا له وكأنه منعزل عن أحوال عصره ونشاطه . فهو يتصور نفسه أحد أفراد زمرة لا يهتما شيء بخلاف أن الفن للفن . وفي نظر الكتساب الذين يعانون من هذا الوهم (وهو وهم قد اتبعت كما بينت في فصل سابق من تصور الفن على أنه ترفيه) يبدو أن هناك أسلوبا فنيا في الكتابة مختلفا

غاية الاختلاف عن الأسلوب اللافني الذى يتبعه العلماء والفلاسفة ، وغيرهم من الخارجين عن هذه الزمرة . الا أنه بمجرد ادراك أن الفن واللغة شيء واحد يستتلاشى هذه التفرقة . فلا وجود لما يدعى بالكتابة اللافنية ، اللهم الا اذا كان المقصود بذلك هو الكتابة الرديئة . ولئن يوجد كذلك ما يدعى بالكتابة الفنية ، فثمة كتابة فحسب .

فاذا عبرنا عن ذلك بلغة عملية قلنا اننا اعتدنا الفن بأن الكاتب ينبغي أن يتبع إحدى طائفتين . فهو إما أن يكون كاتباً « بحثاً » يعنى بإجادة الكتابة بقدر استطاعته ، وفى هذه الحالة يسمى أديباً . أو أن يكون الكاتب كاتباً تطبيقياً (اذا اتبعنا التفرقة القديمة بين العلوم البحتة والعلوم التطبيقية) يعنى بالتعبير عن أفكار محددة معينة ، ويتوق الى كفاية الاجادة فى الكتابة حتى يتجفع فى توضيح افكاره ، ولا يرغب القيام بما هو أكثر من ذلك . واذا اريد للأدب الازدهار فى المستقبل ، يتحتم القضاء على هذه التفرقة ، اذ ينبغي أن يخصب كل من هذين المثلين الآخر . فمن الواجب ان يتعلم العالم والمؤرخ والفيلسوف مثلما يتعلم الأديب ، كيف يكتبون فى أفضل صور للكتابة . ويتحتم كذلك أن يتعلم الأديب مثلما يتعلم العالم واقرانه بحيث يستطيع الامام بطريقة شرح الموضوع ، بدلا من قيامه بمجرد استعراض انشائي للأسلوب . فالموضوع بغير أسلوب ضرب من الفوضى ، والأسلوب بغير موضوع ينم على السطحية . والفن يعنى الجمع بين كل من الأسلوب والموضوع .

الفصل الرابع عشر

الفنان والمجتمع

١ - التجسيم

العمل الفني - كما رأينا - ليس جسما ، أو شسيتها يدرك حسيا ، بل هو فعل يقوم به الفنان . وهو ليس فعلا صادرا عن « جسمه » أو عن طبيعته الحسية ، بل هو فعل قد صدر عن وعيه . ومن هذا البيان تنبعث مشكلة خاصة بصلة الفنان بجمهوره .

ويبدو قيام الفنان بتوصيل تجربته الى الآخرين جانبا عاديا من عمله . ولكي يحقق ذلك ينبغي أن تتوفر له سبل للاتصال بهم . وهذه السبل عبارة عن أجسام وأشياء يمكن ادراكها حسيا كاللوحه المرسومة . أو الحجر المنحوت ، أو الأوراق المكتوبة ، وما شابه ذلك .

وتبعاً لما نقوله النظرية الفنية في الفن ، كل هذه الأمور بسيطة للغاية . فالفنان لن يكون فنانا الا اذا أمكنه النجاح في التأثير في جمهوره في نواح معينة . واللوحه المرسومة ، أو ما شابهها ، هي الوسيلة التي يستخدمها لتحقيق هذه الغاية . فاللوحه المرسومة هي في الواقع العمل الفني ، أي أن العمل الفني هو جسم وشئ يدرك حسيا . وما يجعله جديرا بنسب العمل الفني هو قدرته على أحداث الأثر المطلوب فيمن يتلقونه . ومن ثم تكون صلة الفنان بجمهوره أمرا أساسيا في اعتباره فنانا .

ووفقا لنظرية الفن التي تم شرحها في هذا الكتاب ، تبدو هذه الصلة بجمهور المتلقين لأول وهلة أمرا غير جوهري . إذ تبدو أنها قد اختفت

تماما من نطاق الفن بالمعنى الذى أشرنا اليه . ولو بقيت هذه الصلة ، فانها لن ترجع الى اعتبارات استنطائية ، بل سترد الى اعتبارات من نوع آخر . اذ أن الفن فى هذه النظرية تعبير عن الانفعال ، او لغة . واللغة بهذا المعنى لا يلزم أن تكون موجهة لأحد . ولذا فإن الفنان بهذا المعنى هو شخص يتكلم أو يعبر عن نفسه ، ولا يعتمد تعبيره بأية حال على أى عون من جمهوره ، كما أنه لا يتطلبه . وهذا الجمهور - فيما يبدو - لن يتألف فى أفضل الأحوال الا من أناس يسمح لهم الفنان بالاستماع اليه عرضا عندما يفصح عن نفسه . وسواء استمع أحد اليه عرضا أو لا ، فإن هذا لن يؤثر البتة فى حقيقة قيامه بالتعبير عن انفعالات ، وفى حقيقة انجازته عملا استحق من أجله أن يوصف بأنه فنان .

وإذا ابتغينا زيادة الاقصاد عن هذه النظرة وجب علينا أن نتساءل بعد ذلك عن سبب قيام الفنان ببذل قصارى جهده (وهو أمر مسلم بأنه يفعله فى الأحوال العادية) للاتصال بجمهور ما . وتبعا لهذا الفرض ، تكون دوافعه غير استنطائية ، فهو لا يفعل ذلك خشية اعتبار تجربته الاستنطائية غير كاملة . ولكن ليس ثمة حاجة لأن تكون الدوافع على الدوام من نوع واحد . فهو فى بعض الأحوال يفعل ذلك بسبب رغبته - بوصفه كائنا أخلاقيا - فى مشاركة الآخرين تجربة يراها ذات قيمة . وفى أحوال أخرى ، فإنه يفعل ذلك بسبب حاجته الى الكسب . وبعبارة أخرى ، يتصل الفنان بجمهوره باعتباره اما مروجاً للتجربة الاستنطائية ، او بائع سلعة هى التجربة الاستنطائية .

لأول وهلة تبدو هذه النظرية متضمنة - كما قلت - فى النظرية القائلة بأن الفن تعبير . ومن الناحية الفعلية ثمة تعارض بينها وبين هذه النظرية . انها من مخلفات النظرية التقنية . اذ أن ما يروج له الفنان ، أو يبيعه سلعة ، ليس تجربة استنطائية ، بل هو جسم ما ، أو شيء يمكن ادراكه حسيا ، مثل اللوحات المرسومة والأحجار المنحوتة ، وما شابه ذلك . وهذه الأشياء يتم تبادلها - كما يفترض - باعتبارها ذات قيمة على استحضار تجارب استنطائية معينة فى الشخص الذى يتأملها . ويفترض بعد ذلك بأن المتفوق لن يستمتع بهذه التجارب باتباع أية طريقة أخرى ، انها - كما يمكن القول - وسائل ، أو وسائل لا غنى عنها لاستمتاعه بهذه التجارب . وهذا هو ما تقولوه النظرية التقنية فى الفن .

بهذا الكلام نكون فى الواقع قد افترضنا نظريتين مختلفتين للتجربة الاستنطائية . أحدهما خاصة بالفنان ، والآخرى خاصة بالمتفوقين .

فالتجربة الاستطاقية في ذاتها - كما افترضنا - هي في كلا الحالتين تجرية باطنية خالصة ، تتحقق بخلافها في عقل الشخص الذي يستمتع بها . على أنه يفترض اتصال هذه التجربة الباطنية بالجسم أو الشيء الخارجي على نحوين : (أ) فمن ناحية الفنان ، التجربة الباطنية يمكن تجسيدها (تقديدها في صورة خارجية) أو تحويلها الى شيء يدرك إدراكا حسيا ، وإن لم يوجد أي سبب جوهري يجتنب حدوث ذلك . (ب) من ناحية المتفوقين ، هناك عملية عكسية . فإن التجربة الخارجية تتهيأ أولا ، ثم تحول هذه التجربة إلى تجربة باطنية هي وحدها التي تعد استطاقية . ولكن إذا كانت الصلة بين التجربة الخارجية والتجربة الباطنية صلة عرضية وعابرة في (أ) ، فكيف أصبحت ضرورية في (ب) ؟ وإذا كان جسم العمل الفني أو ما يدرك حسيا فيه غير ضروري للتجربة الاستطاقية في حالة الفنان ، فليماذا يص ضروريا لها في حالة المتفوقين ؟ وإذا كانت لا تعود بأية فائدة على أحد الطرفين ، فكيف تعود بالنفع من أية جهة على الطرف الآخر ؟ أما أكثر هذه الاعتراضات جدية ، فهو التساؤل بأنه لو كانت التجربة الاستطاقية عند الفنان شيئا مستقلا عن مثل هذه الأشياء الخارجية ، ولكنها عند المتفوقين شيء يعتمد عليه ومستمد من تأملها ، فكيف أصبحت تجربة واحدة في الحالتين وكيف تتحقق الصلة بينهما ؟

إن النظرة الخاصة بصلة الفنان بجمهوره التي عرضتها في هذا القسم من الفصل قد جمعت بين نظرية تقنية في الفن - عند كلامها عن جمهور المتفوقين - ونظرية غير تقنية أو تميرية - عند كلامها عن الفنان - وبذلك أصبحت متناقضة مع نفسها . ولكن الخطأ أعمق من ذلك . ولو أنه تم ادراك ما تضمنته النظرية التمييزية عن الفنان إدراكا كاملا ، لما بدت ثمة حاجة للرجوع الى النظرية التقنية لمناقشة صلته بجمهوره . فمشكلتنا الأولى إذن تخص الفنان . فليتنا أن نسأل : ما الصلة القائمة بين تجربة الفنان - وفقا للنظرية التي سبق قيامنا برضاها وتوجيه النقد اليها - واللوجة المرسومة والمجر المنحوت وما شابه ذلك ، أي بالأشياء التي « جسم » فيها تجربته الاستطاقية ؟

٢ - التصوير والرؤية

الفنان الذي يجلس في حجرة موضوع ويبدل في الرسم ، يكون بوجه عام - مثل أي انسان آخر يقوم بفعل أي شيء - مدفوعا بدوافع شديدة للاختلاط . وإذا لم يتمكن من الاجابة ببساطة واقتضاب عن سؤال مثل : « لماذا تقوم برسم هذا الموضوع ؟ » فإن هذا لا يرجع الى أنه ليس فليسطوا

ولم يمتد تحليل أفعاله ، بل يرجع الى عدم وجود إجابة مفتضة بسيطة عنده . ولكي يجاب عن هذا السؤال ، ينبغي أن نحدد أكثر من ذلك .

ولن يكون تساؤلنا خاصا بما جعله رساما أو دفعه الى أن يظل كذلك . فيكفي أن نفترض أنه رسام . ولن نتساءل لماذا اختار هذا الموضوع ، بل سنفترض أن الموضوع قد تم اختياره . ولن نسأل عما تعنيه خطوطه الأولية التي رسمها ، سنفترض أنه لن يستطيع تقرير ذلك الى أن ينتهي الرسم . ولن نسأل هل حصل على تجربة استاطيقية عندما نظر الى موضوعه ، اذ أننا سنفترض أنه لن يقوم بالرسم الا اذا حصل على هذه التجربة . وما سنسأله عنه هو طبيعة الصلة القائمة بين حصوله على تجربة استاطيقية عند رؤيته للموضوع ، وقيامه برسمه . فالسؤال الذي سنوجهه اليه اذن هو : هل تقوم برسم هذا الموضوع لكي تمكن الآخرين (وأنت من بينهم في مناسبة مستقبلية) من الاستمتاع بتجربة استاطيقية ليس بإمكانك الحصول عليها مكتملة بمجرد النظر الى الموضوع ذاته ، أم أنك ترسم هذا الموضوع لأن التجربة ذاتها لاتتم أو تحدد نفسها في عقلك الا أثناء قيامك بالرسم ؟

وأي فنان قد فهم الكلمات التي يتألف منها سؤالنا سوف يجيب على الفور وبكل تأكيد : « الاحتمال الثاني بالطبع » . ولو شعر يميل الى الكلام ربما واصل كلامه قائلا : « ان المرء يرسم الشيء لكي يراه » . ولن يصدق هذا الكلام بطبيعة الحال أولئك الذين لا يرسمون ، لأنه يتضمن أهانة باللغة لهم . فهم يميلون الى التوهم بأن أي انسان — أو على الأقل أي انسان على جانب من الصقل والفوق مثلهم — لا يختلف في قدرته على الرؤية عن الفنان ، وأن ما يتميز به الفنان هو ما لديه من المام تقني برسم ما يرى . ولكن هذا محض هراء . فلا جدال في أنك ترى شيئا ما في الموضوع الذي تنوي رسمه قبل أن تبدأ في الرسم (وإن كان تقرير القدر الذي باستطاعتك رؤيته اذا لم تكن رساما بالفعل مسألة عسيرة) . وهذا بغير شك هو الذي يحثك على بدء الرسم . غير أنه لن يدرك غير الشخص صاحب التجربة في الرسم — أو الرسم باجادة — مدى ضلالة هذا القدر بالقياس بما ستتيسر لك رؤيته في هذا الموضوع كلما ازداد تقدمك في الرسم . (وإذا كنت لا تحسن الرسم ، فإن هذا لن يحدث بالطبع . لأن رسمك الرديء سيكون غفبة بينك وبين الموضوع) ، ولن ترى سوى الشخصية التي قست بها . لها الزنمام البارز — وأي رسام بارع سيقول لك الشيء نفسه — فيرسم الأعياء لأنه لن يعرف كيف تبدو الا بضعه أن يكون قد رسمها .

وقبل رفض هذه الملاحظات ، باعتبارها دالة على غرور محترفي الرسم ، علينا أن نراعي أن الرسام عندما يتكلم عن الرؤية ، فإنه لا يعنى بذلك مجرد احساس الرؤية . فهو لا يعتقد بأن الابصار يزداد حدة بفضل ممارسة الرسم . فالرؤية فى لفته ، لا تعنى احساسا ، بل تعنى الدراية . - فهي تعنى التنبيه الى ما ترى . وقضلا عن ذلك ، يتضمن فعل الدراية هذا فى كلامه التنبيه الى الكثير من الاشياء غير المرئية ، كالتنبيه الى بعض « القيم اللامسية » ، أو صلابة الاشياء ، وابعادها نسبيا بعضها عن بعض ، وحقائق أخرى خاصة بالمكان لا يمكن ادراكها حسيا الا بعد القيام بحركات عضلية . كما أنها تتضمن أيضا دراية بأشياء مثل الدفع والبرودة والسكون والضجيج . وبعبارة أخرى ، أنها دراية شاملة من النوع الذى وصفته فى الفصل السابع (٦) بأنه تجربة خيالية شاملة .

فما يقوله إذن الرسام الذى أشرنا اليه ينتهى الى ما يأتى : ان الصورة المرسومة لا يتم انتاجها بواسطة فعل يشرع الرسام فى القيام به عندما يكون فعله الاستطائقي قد اكتمل بالفعل ، وذلك لكى يحقق بواسطتها غاية غير استطائية . كما ان الصورة المرسومة لا يتم انتاجها بواسطة فعل سابق للفعل الاستطائقي باعتباره واسطة لبلوغ التجربة الاستطائية . ان انتاجها يتم اعتمادا على فعل مرتبط بنحو أو آخر بتقديم هذه التجربة ذاتها . والفعلان ليسا متماثلين . والرسم يميزهما بتسمية أحدهما « بالرسم » ، والآخر « بالرؤية » ، ولكنهما يرتبطان ببعضهما ببعض على نحو ما بحيث انه يؤكد لنا أن كلا منهما يعد شرطا لوجود الآخر . فلن يحسن الرؤية الا من يحسن الرسم . وعلى العكس (كما سيخبرونا وهو على ثقة مماثلة لو سألناه عن ذلك) لن يحسن الرسم الا من أحسن الرؤية . ولا وجود لأية مشكلة خاصة « بتجسيم » أية تجربة باطنية تعد كاملة فى ذاتها وبذاتها . فثمة تجربتان : تجربة باطنية أو خيالية تسمى بالرؤية ، وتجربة خارجية أو تجسيمية تسمى بالرسم . ولا انفصال بين هاتين التجريبتين فى نظر الرسام . فهما تكونان تجربة واحدة مفردة لا تنقسم يمكن وصفها بأنها الرسم بتخيل .

٣ - جسم « العمل الفني »

فى القسم السابق اكتفينا بالنظر فى أقوال الرسام - ولنا حاجة الى التنويه بأنه ليس شخصية خيالية - عن الصلة بين التجربة الاستطائية الباطنية والفعل الخارجى الخاص بالرسم ، وعلينا الآن أن ننظر فى العلاقة بين هذه الأقوال والنظرية العامة للفن التى تم عرضها فى هذا الكتاب .

ولقد سبق القول فى الفصل السابع بأن العمل الفنى بالمعنى الحق للكلمة ليس « أداة » ، أى أنه ليس جسما أو مدركا حسيا يصنعه الفنان ، بل هو شىء موجود فى رأس الفنان وحده ، أى هو مخلوق من عمل خياله . وهو ليس تجربة خيالية مرئية أو سمعية فحسب ، بل تجربة خيالية شاملة . وبناء على ذلك لاتعد اللوحة المرسومة عملا فنيا بالمعنى الصحيح للكلمة . وأمل ألا يكون هناك قارئ لم ينتبه انتباها كافيا إلى ذلك بحيث يتصور أن هذه الفكرة قد نسبت فى القسم السابق ، أو أنكرت . فلم يكن الكلام الذى سبق الإفصاح عنه هو أن الرسم عمل فنى - وهو ما لا يختلف عن القول بأن الفعل الاستاطيقى للرسم مماثل لعملية الرسم - بل كان المعنى هو أن انتاج الرسم مرتبط برباط ضرورى بالفعل الاستاطيقى ، أى بإبداع التجربة الخيالية التى هى العمل الفنى . وما نتساءل عنه الآن هو : هل ينبغى بحق تبعا لنظريتنا وجود مثل هذه الصلة ؟

ولن نستطاع الإجابة عن هذا السؤال إلا على ضوء نظرية عامة فى الخيال واللفظ . ولقد سبق القول فى الكتاب الثانى بوجود تمايز بين المستويات المختلفة للتجربة ، وأسмина مستويين منها على التمايز بالمستوى النفسى وبمستوى الوعى . وكل مستوى - كما قيل - يعتمد فى وجوده على وجود المستوى الأدنى منه ، لا بمعنى استبعاد ما هو أدنى بعد بلوغ ما هو أعلى ، بل بمعنى وجود صلة بين الأدنى والأعلى مائلة إلى حد ما للصلة بين الخاصة وإى شىء صنع منها بصدد فرض شكل جديد عليها . فالأعلى إذن يحتوى على الأدنى متضمنا فيه باعتباره مادته ، كما يحتوى على الأساس التى تنظم هذه المادة وفقا لها ، كما يمكن القول . وبعد إعادة التنظيم هذه تتعدل حالة الأدنى فى نواح معينة . فمثلا النفقة من المستوى النفسى إلى المستوى الواعى تستلزم تحول التأثيرات - أو المكونات التى تتكون منها التجربة الحسية - إلى أفكار ، أو تحول التجربة الحسية إلى تعبير خيالية (بمعنى آخر) . وما يحول التأثيرات إلى أفكار ، أو يحول الاحساس إلى خيال هو فعل الدراية أو الوعى (١) .

ولو كان ذلك لما كانت هناك أفكار بغير تأثيرات ، لأن كل فكرة هى تأثير قد حوله الوعى إلى فكرة . فالتأثير الذى « استلمت » منه الفكرة - كما ذكر هيم - ليس تأثيرا مضمنا وأتخط بضمى الزمن وأصبح فكرة ، بل هو تأثير موجود فى الحاضر ، قد وقعت مرتبته ، فأصبح فكرة بفعل الوعى . وحيثما توجد فكرة أو تجربة خيالية ، فهناك العتصران

الأتيان : (١) - تأثير أو تجربة حسية مطابقة لها (٢) - فعل وعي يقوم بتحويل هذا التأثير الى فكرة . وعندما يقال ان التأثير مطابق للفكرة ، فإن المقصود هو أن التأثير قد تحول الى فكرة بفعل الوعي ، ولا شيء آخر .

ومن ثم فافتنا نستخلص هذه النتيجة : ان كل تجربة خيالية هي تجربة حسية قد رفعت الى المستوى الخيالي بواسطة فعل الوعي ، أو ان كل تجربة خيالية عبارة عن تجربة حسية بالاضافة الى الوعي بهذه التجربة . ومن هذا يتضح ان التجربة الاستاطيقية تجربة خيالية . فهي خيالية قلبا وقالباً ، اذ انها لا تتضمن أى مكونات ليست خيالية . والقدرة الوحيدة التي تستطيع احداثها هي قدرة وعي صاحب التجربة . ولكنها لا تتولد من العدم . فيوصفها تجربة خيالية ، فانها تعتمد في وجودها على تجربة حسية مناصرة . ومعنى أنها تعتمد في وجودها على هذه التجربة الحسية ، ليس أنها لاحقة بها ، بل انها تتولد بواسطة الفعل الذي يحول التجربة الحسية الى تجربة خيالية . فلا حاجة لوجود التجربة الحسية ذاتها في البداية . فهي قد توجد تحت سمع الوعي ويصره - كما يمكن القول - بحيث انها تتحول بمجرد وجوده الى خيال . وبرغم كل هذا ، فهناك تمايز على الدوام بين الشيء القائم بالتحويل (الوعي) ، والشيء المحول (الاحساس) والشيء الذي يتحول اليه (الخيال) .

والجانب الذي يحدث له التحول ، أو الجانب الحسي في التجربة الاستاطيقية هو ما يدعى بالجانب الخارجى . وهو في المثل الذي قمنا به بحثه ، الفعل النفسى الفيزيائى فى الصورة التي رسمها الفنان ، مثل احساسه برؤية ألوان موضوعه وأشكاله ، والاياءات التي شعر بها في لسات فرشتاته ، والأشكال المرئية لبقع الألوان التي تركها هذه الاياءات على لوحة الرسم ، أو باختصار . التجربة الحسية الكاملة (أو التجربة الحسية الاتفالية بمعنى اصح) التي يصادفها الانسان عندما يشرع في الرسم . ولولا وجود هذه التجربة الحسية بالفعل لما توفر الشيء الذي يستطيع الوعي أن يولد منه التجربة الاستاطيقية التي « ستتجسم » في الصورة المرسومة ، أو « تسجل » أو « يتم التعبير عنها » . ولكن هذه التجربة الحسية برغم وجودها فعلاً ، الا انها لا يمكن أن توجد على الإطلاق اعتقاداً على ذاتها . فكل عنصر فيها يوجد بعد وعي الرسام به ، أو بالأحرى لن هذا هو ما يحدث مادام رساما مجيذا . فالولئك الذين لا يجيدون الرسم وحدهم هم الذين يرسمون بغير مضغلة بما يقومون به . وهكذا فان كل عنصر في الصورة يتحول الى تجربة خيالية تحت تولده . ويترجم كل هذا ،

فان التأمل يفرق بين التجربة الحسية والتجربة الخيالية التي كانت الأصل الذي عملت منه على هذا الوجه، ويكتشف أن *nihil est in imaginatione* (لا شيء في الخيال لم يسبق وجوده في الاحساس) .

فما هو الرأي اذن في الحالة التي ينظر فيها انسان الى موضوع دون أن يرسمه ؟ . ولئلا هذا الانسان تجربة استيطيقية كذلك ، ما دامت تأثيراته تتحول الى افكار بفعل ما يقوم به خياله . على أن رسامنا اذا ادعى ان مثل هذه التجربة سوف تكون أضسأل بكثير من تجربة من قام برسم الموضوع كان الحق بجانبه . اذ أن العناصر الحسية المتضمنة في مجرد الرؤية ، حتى وان رضينا عنها ، وافصحنا عن ذلك بالابتسامة ، أو الایماء ، وغير ذلك ، سوف تكون بالضرورة أكثر شحاً ونقصاً ، وأقل تنظيماً في مجموعها من العناصر الحسية المتضمنة في الصورة . وانت اذا أردت أن تنتزع أكبر قدر من التجربة ، فعليك أن تضع فيها أكبر قدر من نفسك ، وما يضعه المصور عند تجربته لای موضوع أكبر بكثير ممن يكتفى بالنظر اليه ، هذا بالإضافة الى ما يضعه عندما يرسم الموضوع ، وهو ما تحقق بعد وعي كامل . فما ينتزعه الرسام من التجربة اذن هو شيء أكثر نسبياً . وهذه الزيادة تتمثل بالضرورة في الشيء الذي استطاع تجسيه في صورته أو تسجيله . فهو لا يسجل هناك تجربة رؤيته للموضوع بقدر قيامه برسمه ، بل يسجل التجربة الأخصب ، والبعيدة الاختلاف في نواح أخرى ، الخاصة برؤيته ويرسمه معا .

٤ - دور التلوق في الفهم

ما الذي يقصد بالقول بأن الرسام « يسجل » في صورته التجربة التي صادفها عند قيامه برسمها ؟ . بهذا السؤال نتقل الى موضوع المتفوقين . اذ أن المتفوقين يتألفون من كل الناس الذين تصد هذه « المسجلات » ذات أهمية في نظرهم .

والمقصود هو أن الصورة عندما يراها أي انسان آخر - أو يراها الرسام نفسه بعد ذلك - فانها متبعت عنده (ولسنا بحاجة الى التساؤل عن كيفية حدوث ذلك) تجارب حسية انفعالية ، أو تجارب نفسية ؛ وهي تجارب عندما يتم رفعها من حالة التأثيرات الى حالة الافكار بواسطة وعي المتناهد . فانها تتحول الى تجربة خيالية شاملة مماثلة لتجربة الرسام . ولا تكرر تجربة المشاهد التجربة الهزيلة نسبياً التي يحصل عليها أي

شخص يقتصر على النظر الى الموضوع . انها تكرر تجربة أخصب واسمى
تنظيما ، وهي التي يحصل عليها الشخص الذي لا يكتفى بالنظر الى
الموضوع ، بل يقوم برسمه أيضا .

ان هذا يفسر ما لاحظته الكثيرون ، وهو أننا نرى في أية صورة جيدة
بحق ، تمثل موضوعا معيناً ، أكثر مما نراه في الموضوع ذاته . وهذا
يفسر أيضا سر تفصيل الكثيرين لما يدعى « بالطبيعة » أو « الحياة الحقة »
على أفضل الصور . فهم يفضلون عدم الانراط في الاطلاع على أى شىء
حتى يظل ادراكهم فى مرتبة أدنى ، وأكثر طواعية ، بحيث يستطيعون
الربط بين انفصالاتهم ، وما يشاهدون ، والأشياء التي يفضلونها ، أو التي
ينفرون منها ، أو التي يتوهمونها . وهي أشياء غير متصلة اتصالاً أصلياً
بالموضوع . وإى مصور بارع للشخصيات يستطيع فى الوقت الذي
يستغرقه فى رسم أى شخص - بفضل شدة فاعليته وقدرته على استيعاب
التأثيرات وتحويلها الى رؤيا خيالية للشخص - أن يرى بسهولة ما وراء
المظهر الخارجى الذي يعد كافياً لخداع أى مشاهد أقل فاعلية ومثابرة .
فهو يستطيع أن يكتشف فى شكل الفم أو العين أو لفظة الوجه أشياء قد
طلت مختفية أمدا طويلا . وهذه القدرة على الاستبصار ليست أمراً خافياً
البتة . فكل انسان يحكم على الناس اعتمادا على التأثيرات التي يحدثها
الآخرون فيه ، واعتمادا على قدرته على الوعى بهذه التأثيرات . والفنان
انسان قد كرس حياته لهذه المهمة . وما يثير الدهشة هو شدة ضلالة عدد
الفنانين القادرين على الكشف عن أشياء خفية . ولعل هذا يرجع الى عدم
رغبة الناس فى تحقيق ذلك ، ومسايرة الفنانين لهم فى رغبتهم فى الحصول
على تشابه عظيم أو على صورة لا تكشف أى جديد ، أى صورة لا تدل
الا على شعور المصور بما شعر به عند قيامه بتصوير صاحبها .

فكيف يعرف أى انسان أن التجربة الخيالية التي ينشئها المشاهد
بوساطة وعيه عن الاحساسات التي يتلقاها من الصورة قد « كررت »
التجربة التي حصل عليها الرسام عندما رسمها ، أو أنها « مماثلة »
لها ؟ لقد سبقت اثاره هذا السؤال عند الكلام عن اللغة بوجه عام
(الفصل الحادى عشر - ٥) ، وكانت الاجابة هي استحالة الاعتماد
الى ضمان مطلق . والضمان الوحيد الذي نستطيع أن نحصل عليه هو
« ضمان تجريبي نسبى يزداد قوة شيئا فشيئا كلما تقدم الحديث ،
ويعتمد على حقيقة أن أى طرف من الطرفين لا يبدو للآخر قد تكلم مرأ » ،
والاجابة نفسها تصح هنا . فنحن لن نستطيع أن ندرك بصورة قاطعة
على الاطلاق تماثل التجربة الخيالية التي نحصل عليها عند مشاهدة أى

عمل فني مع تجربة الفنان الخيالية . وعينما يكون الفنان فنانا عظيما ،
داننا على يقين باننا لن ندرك من المعنى الذي قصده سوي قدر يسير ناقصي .
على ان القول نفسه يصح في اية حاله عندما نستمع الى اشياء يقولها آخر .
او نقرأ ما يكتبه . وانفهم الجزئي الناقص والاخفاق الكامل في الفهم
امران مختلفان .

فمثلا . من يقرأ الأنشودة الأولى من جحيم دانتي ، لا يعرف ما الذي
قصده دانتي بالوحوش الثلاثة (١) . ولهذا سبتسائل : هل المقصود هو
الخطايا الثلاث ، أم الحكام الثلاثة (٢) أو أي شيء قد قصد دانتي ؟
وبرغم هذه الحيرة فانه لن يعجز عن فهم الشاعر كلية . اذ ثمة جوانب
كثيرة من الأنشودة ، باستطاعته فهمها ، أو بعبارة أخرى تحويلها بوساطة
وعيه من تأثير الى فكرة . وسوف يكون على ثقة بقدرة على ادراك كل هذه
الاشياء وفقا لقصده دانتي . وحتى « هذه الوحوش الثلاثة » فانه برغم
عدم استطاعته فهمها فهما كاملا (اذ تظل هناك بعض تأثيرات ترفض
بعناد ان تتحول الى فكرة) فانه يفهمها فهما جزئيا . فهو سيدرك انها
تصني اشياء يخشاها الشاعر ، ولذا فانه يتمثل خيالها الخوف ، وان لم
يعرف ، ما الذي دعاه الى هذا الخوف .

أو لنرجع الى مثل من الشعر الحديث . (فقد يحسن استبعاد دانتي
باعتباره رمزيا ، وعلى ذلك لن يكون من الانصاف الرجوع اليه) . ولست أعرف
كم من قراء قصيدة مستر اليوت Sweeney among the Nightingales
(سويني بين البلابل) كانوا يعرفون بدقة الموقف الذي صور
الشاعر . فأنني لم أسمع اطلاقا ، أو اقرا ، أية اشارة الى
ذلك . فلقد ذكر اليوت أن سويني قد نام في مطعم وهو في حالة حيرة
لان راهبا في كنيسة القلب المقدس يقطن في منزل مجاور له قد ذكره
شيء . لم يعد يذكره - قلب مجروح . ونساء بلا أزواج ينتظرون . وبينما

(١) الوحوش الثلاثة التي ذكرها دانتي هي الفهد (رمز لذات الجسد) ، والأسد
(رمز الكبرياء) ، والذئبة (رمز الجشع) . وترمز الوحوش الثلاثة الى الخطايا
التي تبعد الانسان عن الحياة الفاضلة . وكانت الحيوانات المفترسة تربي في المصور
الوسطى في قصور النبلاء وامام دور الحكومة . وتوجد صورة مشابهة للمعنى الذي
قصد اليه دانتي في الكتاب المقدس . راجع ص ٨٩ من الكومينيا الالهية (للجحيم)
ترجمة الدكتور حسن عثمان سنة ١٩٥٩ .

(٢) يرجع الدكتور حسن عثمان انهم : البابا بيوتياتشيو الثامن وفيليب الجميل
وشارل فالنوا . وان كانت المراجع كلها تشير الى ان المقصود بالوحوش هو الخطايا وحدها .

كان يقط مى نومى فى البيت الثانى من القصيدة جاءت مومس ترتدى رداء طويلا • وجنست على ركبتيه • وفى هذه اللحظة حنم بالاجابة • انها صيحة اجاممنون : « انتى جريح جراحا تمزق القلب » - فانا اشعر بجراح قاتلة بسبب رجوعه الى الزوجة الزائفة التى هجرها • واستيقظ سوينى وتمطى وضحك (وابعد الفتاة عن ركبتيه) عندما أدرك غرابة ما تصوره عقله • فلم تكن كل من الراحبات المغمعات اللاتي لا أزواج لهن والفتاة ذات الرداء التى لا زوج لها والتي تنتظر فريستها هناك مثل 'الهنكيوت سويى كليمسترا' الزوجة الخائنة التى ألفت ردامها (او شبكة الموت) على سيدها وطعمته •

لقد استشهدت بهذا المثل لأننى عرفت القصيدة واستمتعت بها منذ لحد بعيد قبل أن أعرف أن هذا هو ما تعنيه • وبرغم كل هذا فقد فهمت منها قدرا كافيا جعلنى أقدرها تقديرا عاليا • واننى على استعداد للاعتقاد بأن الناقد البارع الذى أدرك أن ما قصده البيوت (liquid siftings) ليس افرازات البلباب ، بل تفريدها ، قد قدرها تقديرا عاليا كذلك ، أى أنه لم يصادف فيها أى شيء مستغلق ، كما يوحي هذا المثل (١) •

والتجربة الخيالية المتضمنة فى العمل الفنى ليست ، تجربة كلية مغلقة • فلا معنى للتورط والقول بأن المرء اما أن يكون قادرا على فهمها (أى قادرا على جعل التجربة يرمنها تجربته) أو لا يكون • فالفهم على الدوام مهمة معقدة ، وله جملة مراحل ، وكل مرحلة كاملة فى ذاتها ، وان كانت كل منها تؤدى الى المرحلة التالية لها • والمتنوق الذى يتصف بالجدية والذكاء قادر على النفاذ فى هذا الشيء المركب بالقدر الكافى - لو تميز العمل الفنى ببجودته - للحصول على شيء له قيمته ، وان كان هذا لا يدعو الى الاعتقاد بأنه قد انتزع معنى العمل الفنى • اذ لا وجود لمثل هذا الشيء • والمذهب القائل بوجود كثرة من التفسيرات ، الذى ذكره القديس توما الاكوينى عند كلامه عن الكتاب المقدس ، هو منجب سليم من حيث المبدأ • وكما بين القديس ، عيبه الوحيد هو أنه لم يكن وافيا • ويصح تطبيقه على نحو أو آخر على كل لغة •

(١) لم يمض سوى ايام قليلة على قراءتى الفقرة التى اثرت اليها جيتى اميكس ان جا ذكره البيوت بين gloomy Options هو شيء متقول عن مأساة (دييجو) مارلو - وهو مأساة اخرى تصور جعل امراة لا زوج لها •

٥ - الجمهور المتلوق بوصفه شريكا

يضطلع المتذوق بمهام لا حصر لها عندما يسمى للفهم ، ومحاولة إعادة بناء تجربة الفنان الخياليه بدقة في ذهنه . وليس بوسعه تحقيق ذلك الا من جانب فحسب . مثل هذا الكلام قد يدل على ان الفنان من العبارة المتسامين الدين لا يقصدون على اندوام سوى معان بعيدة الغور ، يعجز جمهور المتذوقين من الفنانين المتواضعين عن ادراكها الا في صورة جزئية . وما من شك في أن أى فنان عظيم التباهى بنفسه يجنح الى تفسير هذه الحالة على هذا الوجه . ولكن بالامكان ذكر تفسير آخر لذلك . والفنان عندما يقوم بإنشاء عمله ، قد يراعى تعذر ادراك متذوقيه ليعله ادراكا كاملا ، ولن ييسد هؤلاء المتذوقون في نظره في هذه الحالة مقياسا يحدد له مدى فهم عمله . انما سيكون لهم دور في تحديد موضوع العمل الفني ذاته ، او معناه . وما دام الفنان قد شعر بمشاركته للمتذوق ، فان هذا لن يعنى حدوث أى تنازل من جانبه ، بل يعنى انه يرى أن مهمته ليست خاصة بالتعبير عن انفعالاته الشخصية - بغض النظر عن مسألة هل شعر بها أى انسان أو لا - بل التعبير عن انفعالات يشارك فيها المتذوقون . فبدلا من أن يتصور نفسه أحاجورا يسوق المتذوقين - بقدر قدرتهم على اتباعه - الى متاهات روحه وأركانها المظلمة ، فانه سيتصور نفسه لسان حال لمتذوقيه ، قادرا على الافصاح نيابة عنهم عن أشياء يودون الافصاح عنها ، الا أنهم لا يستطيعون الاضطلاع بذلك بغير عون . وبدلا من أن يتخذ لنفسه مظهر الرجل العظيم الذى يفرض على العالم (كما قال هيجل) مهمة فهمه ، فان الفنان سوف يتصف بالتواضع الذى يجعله يفرض على نفسه مهمة فهمه للعالم ، وبذلك ييسر لنفسه فهم ذاتها .

في هذه الحالة ، لن تكون صلته بجمهوره مجرد نتيجة عابره من نتائج تجربته الاستيطيقية ، كما كان الحال في الموقف السابق وصفه في الفصل السابق ، بل ستكون جانبا مكملا لهذه التجربة ذاتها . ولو كان ما يحاول القيام به هو التعبير عن انفعالات لا تخص بالذات وحده بل تخص جمهوره كذلك ، في هذه الحالة سيستطاع التأكد من نجاحه في القيام بذلك من مدى تقبل متذوقيه لما أراد الافصاح عنه . فما أفصح عنه سيكون شيئا يقوله متذوقوه على لسانه . كما أن ارتياحه لقيامه بالتعبير عما شعر به سوف يكون في الوقت نفسه - لو استطاع توصيل هذا التعبير اليهم - شعورا بالارتياح لدى هؤلاء المتذوقين لقيامه بالتعبير عما يشعرون به . وهكذا فان ما سيتحقق لن يكون مجرد اتصال بين الفنان والمتذوق ، بل مشاركة بين المتذوق والفنان .

ولقد ورثنا تقليدا يرجع الى عهد بعيد . بدأ فى اواخر القرن الثامن عشر ، عندما ساد الاعتقاد باتصاف الفنان « بالعبقرية » ، وهو اعتقاد استمر طوال القرن التاسع عشر ، ويعد متعارضا مع الراى الثانى الذى اشرت اليه . ولكننى قد سبق أن ذكرت أن هذا التقليد قد أصابه الوهن : اذ قل نزوع الفنانين الى التباهى الذى اعتادوا عليه . وهناك عدة دلائل تدل على أنهم قد ازدادوا ميلا الى اعتبار متذوقيههم شركاء لهم ، وربما ازداد هذا الميل عما كان عليه منذ جيل مضى . ولعل ادراك الصلة بين الفنان والمتذوق على هذا الوجه قد أصبح أمرا جديرا بالمناقشة ، ولم يعد من الأمور الدالة على الحماسة .

وهناك دلائل تبرر الاعتقاد بأن مثل هذه الفكرة عن الصلة بين الفنان والمتذوق هي الفكرة الصحيحة . وكما فعلنا فى (٢) علينا أن نتأمل الحقائق ، ومنها سيتضح لنا أن الفنانين - برغم الهالة التى أساطوا بها أنفسهم - قد اعتادوا على الدوام اعتبار الناس شركاء لهم . ووفقا لما تراه النظرية التقنية فى الفن ، هذا أمر مفهوم ، من ناحية ما . فلو كان ما يرمى اليه الفنان هو إثارة انفعالات معينة فى جمهوره ، كان رفض المتذوقين الكشف عن هذه الانفعالات اثباتا لاختلاق الفنان . على أن هذه النقطة هي إحدى النقاط الكثيرة التى لم تبتمد فيها النظرية التقنية كثيرا عن الحقيقة بقدر اساءتها عرضها . ولا يلزم اطلاقا أن يكون الفنان خاضعا للنظرية التقنية حتى يشعر بوجود صلة بين حسن تقبل المتذوقين ومسألة توفيقه فى القيام بعمله أو عدم توفيقه . ولقد ظهر رسامون لم يقيموا على عرض أعمالهم ، كما ظهر شعراء لم يعملوا على نشر دولوبينهم ، وموسيقيون لم يحرصوا على تقديم مؤلفاتهم . غير أن من أقسموا على مثل هذا الرفض - بقدر ما نعلم - لم تكن لديهم أية مميزات عالية . اذ كانت أعمالهم مفتقرة الى الأصالة ، ولهذا بدا احتفاظهم بها فى فى الكتبان أمرا غير مستغرب ، وهو أمر يتعارض مع الفن الجيد . فمن يشعر بأن لديه شيئا يتطلب الانصاح لن يكون راغبا فى الانصاح عنه علنا فحسب ، بل أنه سيكون نواقا للمجاهرة به أمام الجميع ، وسوف يشعر بأنه ما لم يتم الانصاح عنه على هذا الوجه ، فإنه لن يعد قد ألصق عنه اطلاقا . ولا مجال فى أن الجمهور على الدوام جمهور محدود . اذ قد لا يزه عن قلة من الصحاب ، وقد يضم على الأكثر اناسا من القادرين على شراء الكتب ، أو استثمارها ، أو الحصول على تذاكر لدخول المسرح . ومع هذا ، فإن أى فنان يعرف بأن النشر على أى نحو أمر لازم له .

ويعرف كل فنان كذلك أن تقبل المتذوقين لعمله الفني ليس أمرا
يصح علم الاكثريات به . وهو قد يتدرب على تلقي الفضل دون أن ينسب
بينت شقة ، وعلى مواصلة عمله برغم الكساد الذي تصادفه أعماله ،
وبرغم الحملات المعادية له . ومن واجبه أن يدرب نفسه على ذلك ،
لو أراد إنجاز أفضل أعماله . فمهما توفر من نية طيبة (بغض النظر عن
خسة المعيقين وسخف القراء) فان أحدا لا يشعر بمتعة عند الكشف عن
انفصالاته اللاواعية بواسطة نور الوعي . وبناء على ذلك ، يستطاع القول
بأن التجربة الاستيطيقية الحقبة كثيرا ما تتضمن عنصرا بعيد الايلايم يؤدي
الى اغراء قوى فى أغلب الاحيان برفضها . والسبب الذى يجعل الفنان
يشعر بأن التدرب على هذا النحو أمر شاق هو أن هذه الاخفاقات لا تؤدي
الى تجريح اعترازه بذاته فحسب ، بل تمتد طعنة فى أحكامه الخاصة
بسلامة العمل الفني الذى قام به .

وهنا نصل الى لب الموضوع . فقد يفترض أن الفنان هو أقدر حكم
على قيمة عمله ، كما بدا له ، وأن فى حكمه الكفاية . وإذا كان راضيا
عنه ، فهل هناك ما يدعوه الى المبالاة بما يعتقد الآخرون ؟ . ولكن مثل
هذا الرأى لا يصلح . فعلى الفنان مثل أى انسان آخر يواجه الجماهير
أن يتصف بالجرأة (وصفاقة) الوجه ، وعليه أن ينجز أفضل ما يستطيع
وأن يدعى معرفته بما فيه من اجادة . على أنه من المحتمل ألا يكون أى
فنان قد أصيب بالغرور الى حد انخداعه بادعاءاته كلية . فما لم ير صدق
للحكم الذى قرره ، بأن هذا العمل جيد ، على وجه متذوقيه ، يجعله
يسمعهم يرددون « نعم انه لجيد » ، فانه سيظل فى دهشة من أمره ،
لا يستطيع أن يقرر هل قال الحقيقة أم لا . فهو يعتقد أنه قد استمتع
بتجربة استيطيقية أصيلة وسجلها ، فهل فعل ذلك ؟ . هل كان يعاني
من فساد الرعى ؟ هل كان حكم المتذوقين عليه أفضل من حكمه على نفسه ؟

هذه وقائع لا اعتقد أن أحدا من الفنانين ينكرها ، الا فى حالة القلق
والاضطراب الذى يدفعنا جميعا الى انكار ما نعرف أنه صحيح . ولا نرغب
فى قبوله . ولو كانت هذه الوقائع حقائق فانها ستثبت أن الفنانين – برغم
ما يذكره المنكرون – ينظرون الى متذوقيهم باعتبارهم شركاء معهم فى
محاولة الاجابة عن السؤال الإتنى وهو : هل هذا العمل عمل فنى أصيل
أم لا ؟ . الا أن هذه أوله خطوة ، وتتمها خطوات أخرى . فما دام جنانك
اعترافه بمسباركة المتذوق الى هذا الحد ، فمن الواجب الإعتراف له
بما هو أكثر من ذلك .

ومهمة الفنان هي التعبير عن الانفعالات . والانفعالات الوحيدة التي يستطيع التعبير عنها هي الانفعالات التي يشعر بها ، أو انفعالاته بمعنى آخر . ولأن يستطيع أحد أن يحكم هل عبر عنها ، سوى من شعر بها . ولو كانت هذه الانفعالات خاصة به ولا تخص أحدا غيره ، فلن يوجد أحد سواه قادر على الحكم بأنه قد عبر عنها أو لا . ولو جعل لأحكام المتذوقيه أية أهمية فلن يرجع هذا إلا إلى اعتقاده بأن الانفعالات التي حاول التعبير عنها هي انفعالات ليست خاصة به وحده ، بل يشاركه فيها المتذوقون ، وإلى اعتقاده بأن التعبير الذي يخصهم والذي عبر عنه (لو كان قد قام به بحق) له قيمة في نظر المتذوقين ، كما هو الحال عنده ، وبعبارة أخرى ، فإنه سيضطلع بأعباء عمله الفني لا باعتباره محاولة شخصية يقوم بها لصالحه الشخصي ، بل باعتباره عملا عاما لصالح المجتمع الذي ينتمي إليه . وأي حكم ينطق به خاص بالانفعال يجب أن يبدأ بإشارة مضمرة إلى أن هذا الانفعال شعور جماعي وليس شعورا ذاتيا . وهذا لا يعني بالضبط أن العمل الذي اضطلع به هو عمل يخص المجتمع . أنه عمل فيه دعوة موجهة منه إلى المجتمع لكي يشاركه فيه . إذ إن مهمة هذا المجتمع باعتباره متذوقا ليس تقبل عمله تقبلا سلبيا ، بل إعادة تمثله مرة أخرى . وهو لم يقدم على دعوة المتذوقين للقيام بذلك ، إلا لاعتقاده بأنهم سيلبون دعوته ، أو بعبارة أخرى ، لاعتقاده أنه دعاهم للقيام بما يرغبون القيام به بالفعل .

وفي حالة شعور الفنان بكل ذلك (وأي فنان لا يشعر بذلك لن يشعر بأي توق لنشر عمله ، أو للنظر جديا فيما يقوله الناس) فإنه لن يشعر به بعد اكتمال عمله الفني فحسب ، بل سيحس به من بداية الأمر وخلال فترة إعداده . فالمتذوقون حاضرون معه على الدوام باعتبارهم يحضرون جانباً من عمله الفني . ودورهم ليس دورا متعارضا مع استقلالية العمل الفني ، أي دورا يفسد الاخلاص الذي يتجلى به عمله ، بل يبرز به في نواحي الشهرة والكسب ، بل هو دور استراتيجي يساعد على تحويله إلى مشكلة التي سيحاول باعتباره فنانا أن يحلها - بمعنى أية انفعالات سيقيم بالتعبير عنها - وعلى أي أساس سيختار هذا الحل . من هذا يتضح أن المتذوقين الذين يشعر الفنان بشاركتهم له قد يكونون كثرة أو قلة ، إلا أنه لا يصبح القول بعدم وجودهم إطلافا .

٦ - الفردية الاستطاعية

ادراك قيام المتفوقين بالمشاركة في العمل الفني أمر عظيم الأهمية لمستقبل كل من البحث في الاستطاعية والفن ذاته . ويعوق هذا الادراك ، سيكولوجية فردية تقليدية - ذات أثر مماثل للمرأة التي تفسخ الأشياء - اعتدنا من خلالها رؤية العمل الفني . فنحن نعتقد أن الفنان شخصية متفردة تعتمد على نفسها وحدها في تأليف كل شيء تقوم به . فالفنان هو مؤلف الانفعالات التي يعبر عنها بوصفها انفعالاته الشخصية ، وهو مؤلف تعبيراته عن هذه الانفعالات لجاعتبارها تعبيراً شخصياً له . ونحن ربما نسينا ماهية هذه الأشياء التي يعبر عنها على هذا الوجه . إذ أننا نصف عمله بأنه « تعبير ذاتي » بعد اقناع أنفسنا بأن سر اتصاف أية قصيدة بالعظمة هو قيامها بالتعبير عن « شخصية عظيمة » . ولو كان للتعبير الذاتي مثل هذه الأهمية ، فإن أية قيمة ننسبها الى مثل هذه القصيدة لن ترجع الى ما قامت به من تعبير عن الشاعر ، بل سترد الى تعبيرها عما في نفوسنا - على سبيل المثال ما يعنيه شكسبير لنا أو نعنيه نحن لشكسبير .

وربما أثار الملل تعداد تعقيدات اسامة الفهم التي تولدت عن هذا الهذر حول التعبير الذاتي . ولنبقتصر على مثل واحد ، فقد كنا نحاول البحث عن « شكسبير الانسان » من خلال أشعاره ، ونعيد انشاء حياته ومعتقداته بالرجوع الى هذه الأشعار . وكان هذا أمر ممكن ، أو كان هذا - لو كان ممكناً - سيساعدنا على تقدير أعماله . ولقد أدى هذا العمل الى انحطاط النقد الى الحضيض حتى غدا ثروة شخصية ، واختلط النقد بالمحاولات الاستعراضية . وما أفضل القيام به هو رفض هذا الاتجاه ، وليس سرد سيئاته .

وبوجه عام ، هذا الرفض ليس أمراً شاقاً . فإن « المذهب الفردي » يتصور الانسان وكأنه الله . فهو يتصوره قوة خلاقة متفردة ومكتفية بذاتها ، مهمتها الوحيدة هي اظهار هويته وعرض حقيقته في أية أعمال مناسبة لها . ولكن الانسان - سواء أكان ذلك في فنه أم في أي شيء آخر - كائن متناه . فكل شيء يقوم به يتحقق بالاضافة الى أشياء أخرى مماثلة له ، فهو بوصفه فناً يتكلم . ولكن الانسان يتكلم مثلما تعلم . فهو يتكلم اللغة التي شب على التحدث بها . والموسيقى لم يخترع مقاماته الموسيقية أو آلاته الموسيقية ، وحتى إذا أقدم على اختراع مقام موسيقي جديد أو آلة موسيقية جديدة ، فإنه لن يفعل أكثر من تحرير ما تعلمه

من الآخرين . والمصور لم يخترع فكرة التصوير أو الأصباغ والفرشات التي يستخدمها في الرسم . والأمر بالمثل في حالة أكثر الشعراء تيكيرا في النضج . فانهم قد استمعوا الى الشعر وقرعوه قبل أن يكتبوه . وعضلا عن ذلك ، فكما توجد صلة بين كل فنان وبين الفنانين الآخرين الذين اكتسب منهم فنه ، كذلك ثمة صلة بينه وبين نفر من المتفوهين الذين يخاطبهم . والطفل الذي يتعلم لغة قومه - كما رأينا - يتعلم في الوقت نفسه ، كيفية التكلم وكيف يستمع . فهو ينصت الى الآخرين عندما يتكلمون ، كما يتكلم والآخرين ينصتون له . والأمر بالمثل في حالة الفنانين ، فما يجعلهم شعراء أو مصورين أو موسيقيين ليس عملية نمو تحدث في باطنهم ، كما يحدث عند نمو شعيرات أذقانهم ، بل هو الحياة في مجتمعات تتكلم هذه اللغات . فهم مثل غيرهم من المتكلمين يوجهون كلامهم الى أولئك الذين يفهمون .

والفعل الاستطائقي فعل من أفعال الكلام . والكلام لن يكون جديرا بهذه التسمية الا اذا جرى كلام واستماع معا . وما من شك في أن أي انسان قد يستطيع أن يحدث نفسه وأن يستمع الى حديثه . الا أن ما يقوله لنفسه هو من حيث المبدأ شيء يستطيع قوله لأي انسان آخر يشترك معه في اللغة نفسها . والانسان بوصفه كائنا متناهيا لن يصبح على دراية بنفسه وبشخصيته الا اذا ارتبط بآخرين . وشعر في نفس الوقت بوجودهم باعتبارهم أشخاصا . ولن تجيء لحظة في حياة الانسان يتوقف فيها عن الشعور بنفسه وبأن له شخصية . ويتوطد هذا الوعي على الدوام ، وينمو ، ويظهر في صورة جديدة . وفي كل مناسبة من هذه المناسبات ، ينبغي الرجوع الى الوسيلة القديمة . اذ من الواجب على المرء أن يبحث عن آخرين يتعرف الى شخصياتهم في هذه الحالة الجديدة . والا تمذر عليه بوصفه كائنا متناهيا التحقق من بلوغه بحق هذه المرحلة الجديدة من مراحل الشخصية . فزجاءته فكرة جديدة ، عليه أن يشرحها للآخرين ، لأنه سيتأكد - عندما يرى أنهم قادرون على فهمها - من صلاحية الفكرة . ولو شعر بانفعال جديد ينبغي أن يعبر عنه للآخرين ، فاذا رأى أنهم قادرون على مشاركته فيه ، ساعده ذلك على التأكد من عدم فساد وعيه .

هذا الكلام لا يتعارض مع الفكرة التي تبينت في مكان آخر من هذا الكتاب ، والتي جاء فيها أن التجربة الاستطائية - أو الفعل الاستطائقي - هي تجربة تحدث في عقل الفنان . وتجربة الانصات الى المتكلم هي تجربة تجول في خاطر هذا المتكلم ، وإن كان يلزم لتحقيقها وجود هذا المستمع ،

حتى تحدث مشاركة بينهما . وانحب التبادل فعل يعتمد على المشاركة ،
وان كانت تجربة هذا الفعل في عقل كل من الحبيين على حدة تعد تجربة
مختلفة عن تجربة الحب الذي يقابل بالنفور والصد .

من هذا يتضح أن أى رفض نهائى حاسم للاستايطيقية الفردية
سيؤدى بعد تحليل الصلة بين الفنان ومتذوقى قننه ، وبعد تنمية الفكرة
السابق بيانها في القسم السابق ، الى اثبات وجود مشاركة بينهما .
ولكننى ارى الوصول الى هذه النتيجة اعتقادا على برهاتين . فسأحاول
أن أبين بطلان النظرية الفردية في الخلق الفنى بعد رجوع الى (١) الصلة
بين الفنان وزملائه الفنانين ، الذين يقال بلقة النظرية الفردية انهم
« يؤثرون » فيه . (٢) بعد رجوع من ناحية ثانية الى صلته بأولئك الذين
يقال انهم « يسطلمون بأداء أعماله » . (٣) بعد رجوع الى صلته بمن
يعرفون باسم « متذوقى فنه » . وسأحاول أن أبين في كل حالة بأن الصلة
هى صلة مشاركة بحق .

٧ - المشاركة بين الفنانين

يصح القول بأن ما يرمى المذهب الفردى الى تقريره هو القول بأن
العمل الذى يقوم به أى فنان حق هو عمل « أصيل » من نواحيه كافة .
وبعبارة أخرى ، أنه قد اعتمد على الفنان وحده ، ولم يعتمد على أى فنان
آخر من أية ناحية من النواحي . والانفعالات المبرر عنها ينبغي أن تكون
انفعالات الفنان وحده . والشئ نفسه يقال عن طريقته في التعبير عنها .
ومبضم اتباع هذا الرأى الدال على التحامل عندما يعرفون أن روايات
شكسبير ، وغل الأخص هاملت ، التي تعد أفضل مثل يؤيد ادعاء أنصار
فكرة التعبير الذاتى ، هى مجرد صورة مقتبسة وصعدة لروايات كتبها
كتاب آخرون . ففيها شذرات من هولنشيده Holinshed ، ومن كتاب
السير لبلوتارك ، كما أن فيها مختارات من Gesta Romanorum (التراث
الرومانى - ويضمّن طائفة من الحكايات التي ترجع الى عهد الرومان) .
وسيصنعون عتما يعرفون أن هيندل قد اقتبس في مؤلفاته حركات
بأسرها من تأليف الموسيقى الانجليزى آرن ، أو أن سكرتسو بيتهوفن
في السفونية الخامسة من مقام دو صغير يبدأ بلحن شبيه للحن ظهر في
خاتمة سمفونية موتسارت رقم ٤٠ مقام صول صغير ، بعد تغيير في
ضرباته ، أو إذا أغرفوا أن ثيرنر قد اعتاد أخذ تكويناته في الرسم من
أعمال كلود لوران . وربما بدأ نفور الناس من ذلك أمرا غريبا في نظر
شكسبير ، أو هيندل ، أو بيتهوفن ، أو ثيرنر . فان كل الفنانين قد اتبعوا

عند ضياعهم لأساليبهم طريقة مماثلة للآخرين ، واستخدموا موضوعات طرقها آخرون قبلهم ، وعالجوها مثلما عالجها الآخرون بالفعل . وإى عمل فنى يتم انشاؤه على هذا النحو ، يدل على وجود مشاركة . فقد أنشأه من جانب صاحبه الذى ينسب إليه ، وأنشأه من جانب آخر أولئك الذين نقل عنهم . ومن هنا يمكننا القول بأن ما نسميه على سبيل المثال بمؤلفات شكسبير هى مؤلفات لم يتم تأليفها بواسطة العقل الفردى لوليم شكسبير المولود فى ستراتفورد (أو بواسطة فرنسيس بيكون المولود فى فيرولام كما يشاع) ، بل اشترك فى تأليفها كيد Kyd من ناحية ، ومارلو من ناحية ، وهلم جرا .

وسوف تؤدى النظرية الفردية فى التأليف الى نتائج منافية للعقل الى أبعد حد . فلو أننا اعتبرنا الإلياذة من آيات الشعر ، لكان معنى هذا أننا لن نصادف على الفور أية مشكلة فى تقرير هل كتبها رجل واحد ، أو كتبها كثرة من الناس . كما أننا اذا اعتبرنا كاتندراية شارتر عملا فنيا ، فأننا سنساق الى الاعتراض على المهندسين المعماريين الذين قالوا لنا بأن أحد أبراجها قد بنى فى القرن الثانى عشر ، وأن البرج الآخر قد بنى فى القرن السادس عشر ، ومنقنع أنفسنا بأنها قد بنيت كلها فى وقت واحد . وبالمثل فقد يلقى النثر الانجليزى فى بداية القرن السابع عشر اعجابا عندما يتصف بأصالته ، ولكن هذا الاعجاب لن يسرى على الترجمة الانجليزية المعتمدة للكتاب المقدس ، لأنها ترجمة . والترجمة باعتبارها ليست مسئولة من شخص واحد بمفرده لا يمكن أن تكون عملا فنيا . وأنا شديد الميل الى تأييد ديكرات فى قوله : « كثيرا ما تكون الأعمال المؤلفة من الجمع بين جملة أجزاء مختلفة ، وبواسطة مؤلفين مختلفين ، أقل كمالا من المؤلفات التى اعتمدت على مؤلف واحد بمفرده » . بشرط عدم الاستعاضة عن كلمة « كثيرا ما » بكلمة على الدوام . وأنا شديد الميل الى الاعتراف بأنه فى غضون القرن التاسع عشر ، الذى سادته الفردية ، ندر أن اتجه الفنانون المجهين الى الترجمة لأنهم كانوا دائمى الجرى وراء « الأصالة » . على أن هذا لا يعنى انكار قيمة شاعرية ترجمة كاتوللوس لأشعار سافو ل مجرد أننى عرفتها باعتبارها ترجمة .

ولو أننا نظرنا باخلاص الى تاريخ الفن ، أو حتى الى القليل الذى استطعنا معرفته منه ، فأننا سنرى أن حدوث مشاركة بين الفنانين كان على الدوام أمرا معتادا . وأنا أشير بوجه خاص الى نوع المشاركة الذى يظلم فيه أى فنان عمله بعمل فنان آخر (أو اذا شئت الانتقاص) فقلت الذى يتشغل فيه فنان عمل آخر ، ويضمنه عمله . وظهرت فى القرن

التاسع عشر قاعدة جديدة في الأخلاق الفنية نصت على اعتبار الانتحال جريمة . ولن أحاول البحث الى أي حد أثر ذلك - باعتباره علة أو معلولا - على الاجتذاب الفني ، وعلى ظهور أعمال متوسطة في قيمتها الفنية ، في ذلك العصر (برغم أنه من الواضح - كما اعتقد - أن أي انسان يشعر بالتبرم لسطو آخر على أفكاره ، يتحتم أن يكون هزيعا في أفكاره ولا يعني بقيمة هذه الأفكار الحقيقية مثل عنايته بصيته) وسأكتفي بالقول بضرورة توقف هذه الحماقات التي تثار حول الملكية الشخصية . فلندع الرسامين والأدباء والموسيقين يسرقون بكلتا يديهم كل ما استطاعوا الاستفادة منه ، ولندعهم يسطون من أي موضوع يشاؤون . وإذا اعترض أحد على استعارة الآخرين لأفكاره الثمينة فإن العلاج سهل يسير . فباستطاعته أن يحتفظ بها لنفسه بالأ ينشرها . وسوف يحمي الناس له هذا الجميل .

٨ - المشاركة بين المؤلف والقائم بالأداء

تعتمد مؤلفات نوع معين من الفنانين - وعلى الأخص كتاب الدراما والموسيقين - على الأداء . وقد يزعم المذهب الفردي أن هذه المؤلفات مهما « تأثرت » - كما يقال - بأعمال فنانين آخرين ، فإن هذا لا ينفي صدورها من المؤلف مكتملة تامة الصقل . فمن بين هذه المؤلفات روايات كتبها شكسبير وسمفونيات ألفها بيتهوفن . وهما فنانان عظيمان كتبنا ، على مسئوليتهما ، نصوصا من واجب المسرح والأوركسترا مراعاة صدورهما عن فنانين عبقريين ، لذا يتحتم أداء هذا النصوص بدقة كما هي .

على أن نص الرواية ، أو مدونة السمفونية ، مهما كان زاخرا بالارشادات المسرحية ، ورموز التعبير ، والارشادات الدالة على الزمن في الموسيقى ، وما شابه ذلك . . ، فإنه لن يستطيع أن يبين تفصيليا كيفية أداء العمل الفني . وأنت إذا طالبت القارئ بالأداء وجوب التزام الدقة في أداء العمل الفني ، كما هو مثبت في النص ، فسيظن أنك تهذي ، فهو يعرف أنه مهما حاول اتباع ما تقول ، فثمة تقاطع لا حصر لها يجب أن يقررها هو لنفسه . ولو كان المؤلف مؤهلا لكتابة رواية أو سمفونية ، فإنه يعرف ذلك أيضا ويقدر أثره . فهو يطالب القارئ بالأداء بتوفر روح تعاون شامة عندهم تتسم بالذكاء . كما أنه يدرك أن ما أثبتته على الورق ليس الرواية أو السمفونية أو حتى ارشادات كاملة للأداء . وغاية ما هناك هو مجرد خلاصة تقريبية لمثل هذه الارشادات . ولا جفائ في أن الاضطلاع بأعباء هذه الدقائق ليس من حق القائم بالأداء بمعاونة المخرج وقائده

الأوركسترا فخصيب ، بل هم مطالبون بذلك ، فكل قائم بالأداء شريك
للثلاث في العمل الفني يقوم بأدائه .

وهذا أمر جلي إلى أبعد حد . غير أننا قد اعتدنا على الدوام خلال
المائة عام الأخيرة وما يزيد على ذلك انغماس عيوننا عن ملاحظته . فقلنا
انصاف المؤلفون والقائمون بالأداء وراء تبادل الشك والعداء . وقيل
للقائمين بالأداء ان عليهم ألا يطالبوا بالمشاركة في العمل الفني ، وأن
يقبلوا النص المقدس على علاقاته . وحاول المؤلفون الاحتياط لأي خطر
يترتب على مشاركة القائمين بالأداء ، بأن جعلوا كتبهم أو نصوصهم جامعة
مانعة بحيث تكون سهلة الاستعمال . ولم يكن ما تمخض عن ذلك منع
القائمين بالأداء من المشاركة (إذ ثمة استحالة تحول دون حدوث ذلك)
بل هو نشأة جيل من القائمين بالأداء غير المؤهلين لمشاركة المؤلف بجرأة
ومقدرة . وعندما سمح مونتسارت للعارف المنفرد بارتجال « الكاديزا »
في « الكونسرتو » ، فإن ما كان يصنيه في الواقع هو اعتبار العارف المنفرد
أكثر من مجرد منفذ . فقد رأى عمله مائلا لعمل المؤلف الموسيقي إلى
حد ما ، ومن ثم فعليه أن يتدرب على المشاركة بشكاه . ومحاولة المؤلفين
كتابة نصوص سهلة الاستعمال قد عنت اختيارهم الحمقى شركاء لهم .

٩ - الفنان وجمهوره

برغم تصدع فردية الفنان ، من جانب ، بفعل مشاركة زملائه
الفنانين ، وبتأثير أبعد من ذلك هو مشاركة القائمين بأداء عمله - في حالة
وجودهم - فإن هذه الفردية لم يتم قهرها كلية . فما زالت هناك مشكلة
باقية أصغر وأهم ، وأعنى بذلك صلة الفنان بجمهوره . ولقبه سبق أن
رأينا في (٦) أن هذه الناحية ينبغي كذلك أن تكون من الناحية النظرية
موضع مشاركة . على أن برهنة أية نقطة من الناحية النظرية شيء ، وبيان
كيفية تحققها عمليا شيء آخر . ولتوضيح ذلك سوف أبدأ بالكلام عن
الحالة التي يكون فيها المضطلمون بهام الفنان وحده مشتركة تتألف
من المؤلف والقائمين بالأداء ، كما هو الحال في المسرح ، ثم أحاول أن
أبحث كيف تتصل هذه الوحدة بالجمهور ، باعتبارها حقيقة تجريبية .

وإذا أراد أحد أن يحقق من الإجابة عن هذه المسألة ، فإن أنظله
سبيل لتحقيق ذلك هو مشاهدة إحدى تجارب المسرحية التي تؤدي بنفس
ملابس الرواية . فبعد إجراء تجربة لأداء أية فقرة من الفقرات ، يزاعى
أن تكون المشاهد والإضاءة والملابس مطابقة لما يحدث في الحفلة الخفية .

وقد يتحرك الممثلون ويتكلمون بطريقة مماثلة لحركتهم وكلامهم في « ليلة المرض » . وقد يأمر المخرج ببعض وقفات قصيرة للنقد ، ومع هذا سيدرك المشاهد وجود اختلاف من كل ناحية بين الحالتين . فالفرقة التمثيلية تواصل حركتها وتمثيلها ، إلا أن أحدا لا يتصور وجود رواية تمثل . ولا يرجع هذا الى الوقفات التي عطلت الأداء ، فإن الوقفات لا تؤثر البتة على العمل الفني ، والاستراحات التي تتخلل الفصول لا تؤدي الى قطع خيط الفكر ، إنها فترات يستريح فيها المشاهدون . فلا أحد يقدر على قراءة الالياذة أو الكوميديا الالهية في جلسة واحدة ، ومع هذا فإن كثيرين يحيطون بها احاطة وافية . وما يحدث في تجارب المسرحيات التي تتم بملابس الرواية هو امر مختلف عن مجرد الوقفات . ومن المستطاع وصف ما يحدث بالقول بأن المسرح عندما يكون خاليا تصاب كل جملة أو ايماءة فيه بالجمود . فإن ما تقوم به الفرقة التمثيلية في هذه الحالة ليس تمثيلا للرواية اطلاقا ، بل اداء لأفعال معينة ستتحول الى رواية عندما يحضر المشاهدون ، الذين يصح تشبيه دورهم بدور الصندوق الرنان في الآلة الموسيقية . ومن هذا يتضح أن الفعل الاستطائقي - أي الرواية - ليس فسلا يقوم به المؤلف بالاشتراك مع الفرقة التمثيلية ، أو فعلا يستطيع المؤلف والفرقة التمثيلية معا اداؤه في غياب جمهور المشاهدين . انه فعل يشارك فيه المشاهدون .

ولا يستبعد أن يدرك أي امرئ ذلك عند مشاهدة تجربة تؤدي بملابس الرواية . إلا أن هذه القاعدة لا تنطبق على المسرح وحده . أنها تنطبق على التجارب التي يقوم بها الكورس أو الأوركسترا ، أو أي متحدث بارع ناجح يقوم بتجربة حديثة . وسوف تقنع أية دراسة دقيقة لمثل هذه الأشياء أي انسان على استعداد للاقتناع بأن المشاهدين ليسوا أناسا قد سمح لهم باستراق السمع ، أو بالاستماع عرضا الى أشياء ، كان من المستطاع اكتمالها بدونهم . والقائمون بالأداء يعرفون ذلك بالفعل . فهم يعرفون أن المشاهدين لا يتقبلون سلبيا ما يعرض عليهم ، فإن تقبلهم هو الذي يقرر كيف يسير الأداء . فمثلا من اعتاد الارتجال في الكلام يعرف أن مجرد اتصاله بالمستمعين سيرفعه ماذا يقول ، بحيث أنه يلقي نفسه قد قال أشياء لم تخطر على باله اطلاقا من قبل . وهي أشياء تخص هذا الموضوع المعلن لن يستطيع أحد سواه قولها لهؤلاء المستمعين دون سواهم . وكثيرون هم أولئك الذين لا يدركون قيمة هذه التجربة بطبيعتها الحال ، ولكن مثل هؤلاء الناس لا يعرفون شيئا عن طبيعة مخاطبة الجماهير .

ومن بين نقط الضف التي يتصف بها الأدب بعد طبعه ، صوبه
توفر مثل هذه الصلة المتبادلة بين الكاتب والقارى . فالمطبعة تفصل
الكاتب عن جمهوره ، وتزيد الهوة بين مقصديهما اتساعا . وتعتمد الى
حد بعيد حرفة الأدب ونظمها « وتقنية » البراعة فى الكتابة - كما هو
مفهوم لدينا - على وسائل ترمى الى تخفيف هذا العيب ، وما يحدث ليس
القضاء على هذا العيب بل مجرد تخفيفه . ويزداد هذا العيب شدة عند
استحداث وسائل آلية فى الفن . والسبب الذى جعل موسيقى الجراموفون
لا ترضى من اعتادوا الاستماع الى موسيقى حقيقية (حية) ليس رداءة
الصوت الذى يظهر فى المسجلات الآلية - اذ من المتيسر القضاء على هذا
العيب اعتمادا على خيال المستمع - بل هو عدم وجود صلة بين القائمين
بالاداء والمستمعين . فلا وجود لمشاركة بين هؤلاء المستمعين وبينهم ،
والاستماع فى هذه الحالة هو مجرد سمع عرضى . والأمر بالمثل فى حالة
السينما . وفيها مشاركة قوية بين المؤلف والمخرج ، الا أنها معدومة
بين المؤلف والمخرج متحدثين بين المشاهدين . والقائمون بالاداء فى الراديو
يصادفون عيبا مماثلا . وأدى هذا الى صلاحية الجراموفون والسينما
والراديو وسائل للترفيه او الدعاية ، لأن مهمة المستمع فى مثل هذه
الحالة تقبلية محضة ، وليست فيها أية مشاركة فى الخلق . على أن هذه
الوسائل عندما تستخدم فى خدمة الفن ، فانها تظهر فى اشد صوره كل
مساوى الآلية . وربما استمعنا الى متسائل يسأل عن السبب الذى حال
دون تكن وسيلة جماهيرية حديثة للترفيه مثل السينما من انتاج شكل
جديد من الفن العظيم ، برغم ما بينها من تشابه مع المسرح الذى كان
وسيلة ترفيهية على عهد النهضة ؟ . والاجابة سهلة ميسورة . ففى مسرح
النهضة كانت المشاركة بين المؤلف والممثلين من جهة ، وبين
المشاهدين من جهة أخرى من الحقائق المثيرة للاعجاب . وفى السينما هذه
المشاركة متعلدة .

ويستطاع تلخيص النتائج المستخلصة من هذا الفصل فى اقتضاب ،
وهو أن عملية الخلق الفنى ليست من الأشياء التى تحدث فى صورة
مكتملة ، اذ منعزلة ، فى ذهن من نسميه بالفنان . فهذه الفكرة من
الأوهام التى ترتبت على السيكلوجية الفردية ، مضافا اليها نظرة زائفة
لا تعد الى حد كبير خاصة بالصلة بين الجسم والعقل ، بل هى خاصة
بالصلة بين التجربة فى المستوى النفسى والتجربة فى مستوى الفكر .
والفعل الاستطائقي هو فعل للفكر فى صورة وعى يحول الى خيال تجربة .
بغير حدوث هذا التحول تتصف بأنها حسية . وهذا الفعل عمل مشترك
لا يخص أى انسان بفرده ، بل يخص المجتمع . ولا يصح القول اتباعا

للمنظرية الفردية ، بأن هذا الفعل يؤدي بواسطة انسان واحد تسميه الفنان . انما هو يؤدي من جانب ، بواسطة الفنانين الآخرين الذين اعتدنا القول بأن الفنان قد « تأثر » بهم ، وان كان ما نعنيه في الواقع هو مشاركتهم له . وهذا الأداء لا يتحقق بواسطة هؤلاء الفنانين مجتمعين فحسب ، بل (في حالة الفنون التي تعتمد على الأداء) بواسطة المنفذين الذين لا يخضعون في أدائهم لتعليمات الفنان ، بل يشاركونه في انتاج العمل في صورة مكتملة . وحتى بعد اشتراك كل هؤلاء لا يعد الخلق الفني قد اكتمل . فلتحقيق ذلك ينبغي وجود متذوقين لا تعد مهمتهم ، تبعاً لذلك ، تقبلية فحسب ، بل هي مهمة تعتمد على المشاركة أيضاً . وهكذا يتضح أن الفنان (برغم محاولته انكار ذلك بسبب خضوعه لأهواء النزعات الفردية) يخضع لصلات مشتركة بالمجتمع برمته . وهذا المجتمع ليس مجتمعاً مثالياً مؤلفاً من اناس على شاكلته ، بل مجتمعاً فعلياً يتألف من زملاء من الفنانين الذين ينقل عنهم ، ومن المنفذين الذين يؤدون أعماله ، ومع الجمهور الذي يخاطبه . واذا اعترف الفنان بهذه الصلات ، وعمل حساباً لها أمكنه أن يدعم عمله ويخصبه . واذا أنكرها تعرض عمله للهزال .

الفصل الخامس عشر

خلاصة

لا ينصب اهتمام الاستطابقى - ان كنت قد أحسنت فهم رسالته - على وقائع غير مبددة بزمان تنتسب الى عالم ميتافيزيقى علوى ، بل يتركز هذا الاهتمام على وقائع تتبع مكانه وزمانه . وكانت هذه الوقائع ، على أية حال ، هى التى عنيت بها عند كتابة هذا الكتاب ، كما كانت المشكلات التى نلقشتها هى التى أمليت نفسها على عندما تأملت مليا فى موقف الفنون جاليا فى حضارتنا . والسبب الذى دفعنى الى حل هذه المشكلات هو اعتقادى بتجذر تحسين هذه الأحوال (فى كل من الفنون والحضارة التى تنتمي إليها) إلا إذا تم الاجتهاد الى حل . فبهيتنا - كما سبق أن قلت - مى تهذيب حديثتنا : على أن الجدل قد يسوء حالها الى حد استعجالة إعادة زرعها بغير استعانة بالكيميائيين والمهندسين وغيرهم من المختصين الذين قد ينظر اليهم البستاني فى غير أوقات المجرى نظرة شزواء .

وآخر مسألة أتناولها اذن هى : كيف ترتبط النظرية التى عرضت فى هذا الكتاب بالموقف الحالى ، وتبني الطريق الذى ينبغي على الفنانين اتباعه فى المستقبل القريب ؟

ولنبدا بالتوسع فى الكلام عن احدى النقاط العامة التى ينبثق عرضها ، وهى وجوب للتخلص من نظرة الملكية الفردية . فالملكية فى هذا المجال تعنى السرقة (*la propriété n'est le vol*) ، بنظر النظر عن صيغة القول فى المجالات الأخرى . ونحن نحاول تأمين الرزق لفنانينا لا ويهمل الله كم هى بحاجة الى ذلك ، بلصداد قوانين حقوق النشر التى تجعلهم من سبط الآخرين على أعمالهم الفنية . على أن سوء المبالغة التى آله لها الفنانون

انما ترجع الى هذه النزعة الفردية ذاتها التي فرضت هذه القوانين .
ولو اقتصر أى فنان على الانصاح عما ابتكره اعتمادا على جهوده وحدها ،
لكان منطقيا أن تتصف أفكاره بالهزل . ولو تركت له الحرية للحصول
على كل ما يصادفه ، كما كان الحال عند أوريبيد ودانتى ومايكل أنجلو
وشكسبير وباخ ، لادى هذا الى امتلاء ما فى جعبته ، ولأصبح ما يظهوره
شيئا جديرا بالمدح .

وهذا أمر يسير ، يستطيع الفنانون تحقيقه لأنفسهم بغير استعانة
(أخشى ألا تعود بأية فائدة) بالمحاميين والمشرعين . فليقسم كل فنان -
وكلمة فنانين تضم كل أولئك الذين يكتبون أو يتكلمون فى موضوعات
علياوية أو أدبية - بالا يستخدموا حقهم فى مقاضاة أحد اتباعا لقوانين
حماية النشر . وكل فنان يلجأ الى هذا القانون ، يجب أن يقاطعه
أصداؤه ، وأن يطالبوه بالاستقالة من نواديبهم ، وأن يقابل بصمود لدى
أية جماعة يتمتع فيها الفنانون العقلاء بنفوذ . ولن يمضى على ذلك عدة
سنوات حتى يموت هذا القانون ، وتختفى من الوجود القبضة الحديدية
التي تلوح بها فى هذه الناحية هذه النزعة الفردية الفنية .

ومع هذا ، فلن يكون هذا كافيا الا اذا استفيد من الحرية المكتسبة .
ولهذا السبب ، فليعمل أمثال كل هؤلاء الفنانين ، ما دام بينهم فهم
متبادل ، على التحلى بأخلاق الرجال عندما يسرق بعضهم من بعض .
فليأخذ كل فنان من أصدقائه أفضل أفكارهم ، ويحاول أن يزيده عليها .
وإذا اعتقد الشاعر فلان أنه يفوق الشاعر علان ، فليكف عن الإشارة الى
ذلك على صفحات أى مقال . ولينشر نصوصه المتفوقة بعد إعادة لكتابة
أشعاره . ولو كان « س » ساخطا على الصورة التي فاز « ص » بواسطتها
بجائزة الاكاديمية هذا العام ، فليحاول أن يرسم صورة تسخر من هذا
الصورة ، على أن تكون صورة كاملة تعرض على الاكاديمية فى السنة
التالية . لا مجرد رسم كاريكاتورى ينشر فى مجلة (بانثى) . ولن
استطيع الوثوق فى مدى خفة روح اللجنة المكلفة باختيار الصور الى حد
ضمان قبولهم لها . على أنهم اذا قبلوها كان معنى هذا مشاهدتنا معارض
للاكاديمية أعظم لأذهارا . وإذا لم يستطع التفوق على أفكار زميله ،
فليسمح له على الأقل بنقلها . اذا انها ستنتفع عندما يجاول اعدادها لكي
تصبح أعمالا خاصة به ، وسوف يحقق ذلك دعاية لمصاحب العمل الأصل .
فهو اقترح أحق ؟ حسنا ، ان كل ما ادعو اليه هو ان يعامل الفنانون
المحدثون بعضهم بعضا مثلما فعل كتابا للدولما فى اليونان ، أو الرسامون
فى عهد النهضة ، أو شعراء عصر اليزابث . وإذا زعم أحد أن قانون

حماية حقوق النشر قد استطاع أن يجيء بفن أفضل من الفن الذي استطاعت هذه المصور الهمجية تحقيقه ، فأننى لن أحاول جديته الى سواء السبيل .

وبعد ذلك ، فيما يتعلق بالفنون التى تعتمد على الأداء ، والتى يصمم فيها أحد الناس العمل الفنى ، ويقوم بتنفيذهم آخر ، أو مجموعة من الآخرين . فقد أكد منذ أمد بعيد راسكين (الذى لم يكن على اللوام على خطأ) أنه فى حالة فن العمارة بوجه خاص ، يتطلب العمل الجيد تعاوناً حقيقياً بين المصمم والقائمين بالتنفيذ ، أى أنها ليست صلة يقتصر فيها دور العاملين على تنفيذ التعليمات ، بل هى صلة يشاركون فيها فى عملية التصميم . ويرجع السبب الوحيد فى اختراق راسكين فى مشروعه الذى كان يهدف إلى إحياء فن العمارة الإنجليزية ، إلى أنه لم يدرك فكرته إدراكاً واضحاً ، ولم يستطع أن يقدر كل ما تضمنته ، وهو ما استطاع فيما بعد وليام موريس أن يفعله فى صورة أفضل . ولكن الفكرة التى أدركها إدراكاً جزئياً كانت من الأمثلة التطبيقية التى تبين الفكرة التى سأحاول بيانها .

وإذا توخيت الإيجاز ، أقول من واجبنا أن نتخلص فى هذه الفنون (وأخص بالذكر الموسيقى والدراما) من إرشادات المسرح ، بعد الحالة التى وصلت إليها على يد مستر برنارد شو . فإذا شاهدنا أية مسرحية مثقلة ومحاطة من كل جانب بهذه الزوائد فعلينا أن نفكر أعمقاً ونسأل : « ما هذا ؟ » هل المؤلف - باعترافه - ردىء إلى حد الصغر عن إيضاح مقاصده . للمخرج والممثلين بغير كتابة تعقيب على روايته ، يجعلها تبدو مثل الطباعات المخصصة للدارس ؟ ، أم أن المخرجين والممثلين عندما كتبوا هذه المادة البالية الشاذة كانوا يتصفون ببلاهة تفوق الحد جعلتهم يعجزون عن تقديم الرواية إلا إذا ذكر لهم هذا القدر الذى لا يطلق من اللغو ؟ والأرجح بعد إدراك وضوح حرص المؤلف على إظهار مدى براعته هو صحة الاحتمال الثانى . على أننا فى الواقع لسنا بحاجة إلى ترجيح أى احتمال من الاحتمالين . وسواء عندنا توجيه اللوم أساساً إلى المؤلف ، أو إلى الممثلين ، فبإمكاننا أن ندرك أن مثل هذا الحشو - على الرغم مما يظهر فى الحوار من ذكاء فيما يرمى إليه - قد كتب فى عهد كان فيه الفن الدرامى فى انجلترا فى أحط صوره .

ولقد ذكرت مستر شو باعتباره مجرد مثل لنزعة عامة . ولاجلظ ظهور هذه النزعة نفسها فى أغلب الروايات التى كتبت فى أواخر القرن التاسع عشر ، كما أنها واضحة كذلك فى الموميتقى . فانت إذا قرأت

مدونة موسيقية ظهرت في القرن التاسع عشر المنصرم بأية مدونة خاصة بالقرن الثامن عشر (على ألا تكون بالطبع من طبعاتها التي ظهرت في القرن التاسع عشر) ، فستلاحظ كيف بعثت في أبحاثها المختلفة العلامات الدالة على التعبير ، وكان المؤلف قد افترض : أما أنه كان غامضا في تعبيره عن ذاته بحيث لن يستطيع القائم بالتنفيذ ادراك الموسيقى ، وأما أن المنفذين الذين كتب لهم كانوا متوسطي الذكاء . ولا أعنى بذلك أن كل ارشيد مبرمج يظهر في نص روائي ، أو أية علامة من علامات التعبير تكتب في المدونة الموسيقية ، تدل على عدم التمكن عند المؤلف ، أو القائم بالأداء . فأننا أجرؤ على القول بأن بعضها ضروري . ولكن ما أقوله هو أن محاولة كتابة نص واف يعطيها سهلة واضحة ، بمضاعفة هذه العلامات يدل على عدم ثقة المؤلف في القارئ بالأداء (١) . وهو أمر ينبغي التخلص منه إذا أريد ازدهار الفنون مرة أخرى كما ازدهرت فيما مضى . على أن هذا لن يتحقق على الفور . فهو لن يتحقق على الإطلاق إلا إذا ركزنا اهتمامنا على النتيجة التي نرمي الي بلوغها ، وعملنا بحرص على تحقيق ذلك .

فعلى أن نواجه حقيقة مشاركة كل قائم بالأداء بالضرورة للمؤلف ، وأن نعمل على كشف ما تضمنته هذه الحقيقة . فمن الواجب أن يكون لدينا مؤلفون يرحبون بالسماح باستشارة القائمين بأداء أعمالهم ، أي ينبغي توفير مؤلفين على استعداد لاعادة كتابة رواياتهم أو مدوناتهم الموسيقية على المسرح أو في قاعة العزف أثناء سير التجارب . فمن واجبهم الحرص على مرونة تصوراتهم أثناء قيام المخرج والممثلين بتجسيم عملهم الفني بواسطة الإلقاء . نعم من الواجب أن يكون لدينا مؤلفون يجسمون معرفة مهمة الأدلة بحيث يصبح النص الذي يكتبون إليه في النهاية واضحا في غير حاجة إلى أية إرشادات مسرحية أو علامات تعبيرية . ومن الواجب أن يكون لدينا قارئون بالأداء (ويقصد بذلك المخرجين وروادهم للأوركسترا) ، وكذلك من هم أقل من ذلك مرتبة من ممثلين وعازفين . يعنون عناية ذلك على القطيعة والعلم بمشكلات التأليف ، مما يجعلهم قادرين بثقة المؤلف حتى يصبح الاستماع إلى أولهم باعتبارهم شركاء في العمل الفني . ومن غير المستبعد أن تكون أفضل وسيلة لتحقيق هاتين

(١) لو قيل أن هذه الارشادات المسرحية لم يقصد بها المسرح . بل قصد بها القارئ . لمنحهم على الاعراض على مثل هذه القول اعتمادا على أسس منهجية من صلة المؤلف بمجهوده . فيقرر على القول أن حيزه شور يعتقد في حماية تأثير من اعتقاد في حماية المؤلفين . وما يجعل أن أثير فيما بعد أن هذا الواجب ليس أفضل من الواج السابق .

التمثيلية هي توطيد علاقة دائمة الى حد ما بين مؤلفين معينين ومجموعات معينة من القارئين بالأداة . وفي المسرح توجد بالفعل مشاركات قليلة من هذا النوع . وهي تنبئ بأن الدراما ستحقق في المستقبل أعمالاً أفضل - من ناحية المؤلفين والقائمين بالأداء - من الأعمال التي تحققت فيما مضى في العهد البائس (الذي لم ينته بعد لسوء الحظ) عندما كان المؤلفون يعملون عن بضاعتهم ويتنقلون بين رؤساء الفرق المسرحية ، وينتهي الأمر بأداء المسرحية بواسطة رشوة ، هي دفع ثمن فوري للمسرحية . على أن الدراما أو الموسيقى التي يستفسر عنها هذه المشاركة ينبغي أن تكون نوعاً جليداً من الفن على نحو ما . ولهذا السبب يجب توفر جمهور حبيب على تقبل هذا النوع الجديد ، وعلى المطالبة به . وهو جمهور لا يطالب بالأغنية المصقولة الجاهزة التي يزود بها المسرح أو الأوركسترا في صورته الآلية . انه جمهور قادر على تقدير الخصائص الأكثر حيوية وحساسية في أداء الفرقة التمثيلية أو الأوركسترا ، التي شاركت في تأليفها ، بالإضافة الى الاستمتاع بها . ومثل هذا الأداء لن يكون مساوياً من ناحية الترفيه للروايات النموذجية التي تقدم في (وست اند) أي الهي المراقبي في لندن ، أو في الحفلات السفونية المتعاقبة التي تقام عقب الغداء للترفيه عن جمهور الأغنياء المصاب بالتخمة . ان الجمهور الذي سيستفهم هذا النوع لن يكون جمهوراً من الباحثين عن التسلية ، بل من الباحثين عن الفن .

وبهذا انتقل الى النقطة الثالثة التي تتطلب ضرورة اصلاح . وهي خاصة بالصلة بين الفنان - أو بالأحرى الوحدة التي يشترك فيها كل من الفنان والقائمين بالأداء - والجمهور . ولنبداً لولا الكلام عن الفنون التي تعتمد على الأداء . ان المطلوب هنا هو ان يشعر الجمهور (ولا أقصد للجمهور وحده ، بل ان يصبح بالفعل وبصورة فعالة) بدوره الذي يشارك به في عملية الخلق الفني . وفي إنجلترا ، في الوقت الحالي ، اعترف من حيث المبدأ بهذه الحقيقة مستر روبرت دون وزملاؤه أعضاء Groupe Theatre (جمعية المسرح) . ولكن الاعتراف من حيث المبدأ وحده لا يكفي . إذ ان تحقيق هذا المبدأ تفصيلياً من الأمور المعقدة . والمبشر دون يؤكد لجمهور مسرحه بأنهم شركاء وليسوا مجرد مشاهدين ، ويطلبهم بأن يتصرفوا وفقاً لذلك . ولكن جمهوره يشعر بالحيرة ، ولا يريد ما الذي يتوقع أن يقوم به . ان المطلوب هو خلق جماعات صغيرة ثابتة الى حد ما من جمهور المشاهدين ، لا تمثل بينها وبين الجماعات التي تجرّس على مشاهدة المسارح التي تعرض كل ليلة رواية جديدة ، أو التي تشتهر تذاكر تمكنها من مشاهدة مجموعة من الحفلات الموسيقية

(إذ أن الحرص على تناول الطعام في مطعم معين شيء ، والاشتراك في عملية طهي الطعام شيء آخر) - أن حالتها ستكون أقرب إلى حالة أعضاء ناد للمسرح أو الموسيقى ، حيث لا يحرص الجمهور على مشاهدة التجارب وحدها ، بل يحرص أيضا على مصادقة المؤلفين والقائمين بالأداء ، وعلى الاطلاع على غايات الجماعة التي ينتسب إليها وعلى مشاريعها . ويشعر كل فرد من أفراد هذه الجماعات بمسئوليته - كل تبعا لثوره - عن نجاحها أو اخفاقها . وما من شك في أن تحقيق ذلك رهين بتحرر جميع الأطراف المعنية من فكرة أن الفن نوع من التسلية ، والنظر إليه باعتباره عملا جادا ، أي فنا حقا .

وفي حالة الفنون التي تعتمد على النشر (وعلى الأخص التصوير والأدب باستثناء الدراما) المبدأ واحد ، وإن كان الموقف أشد صعوبة . فإن الطريقة الموهشة المتبعة في نشر الكتب وعرض لوحات التصوير اعتمادا على دور النشر والمعارض العامة ، قد تمحضت عن ظهور جمهور من المثالات والتكرات الذين لا يمكن الاستفادة من جهودهم في المشاركة . وباستطاعة المصور أو الكاتب يحق أن يبلور من هذه المادة الانسانية الهائلة جمهورا لأعماله ، إلا أن هذا لن يتحقق إلا بعد أن يكون قد وفق في عمله . ومعنى هذا هو عدم حصوله على مساعدة هذا الجمهور في الوقت الذي يكون فيه في أشد حاجة إلى هذه المساعدة ، أي عندما لا تكون قدراته الفنية قد نضجت بعد . والكاتب المتخصص في موضوعات علمية أسعد حالا من ذلك . إذ لديه من البداية جمهور من زملائه المتخصصين الذين يخاطبهم ويتجاوبون معه ، ويصله صداهم . ولن يدرك إلا من قام بالكتابة على هذا الوجه لجمهور محصور متخصص أثر هذا الصدى على أعماله ، ومدى الثقة التي تتولد منه عندما يعرف نظرة جمهوره إليه والآمال التي يرغب أن يحققها له . أما الكتاب غير المتخصصين ومصورو اللوحات فقد بلغوا هذه الأيام حالة لم يعد فيها لجمهورهم أي نفع لهم . والشرور المترتبة على ذلك واضحة . إذ انساق هؤلاء الناس إلى اختيار أحد طريقتين : إما الاتجاه نحو التجارة ، أو الشذوذ المقيم . وهناك نقاد ومقبرون ، كما توجد مجلات أدبية وفنية ، وكان يتحتم على كل هؤلاء ، الضل على تخليف وطأة هذه الشرور ، والتقريب بين الكتاب أو المصورين ، وبين نوع الجمهور الذين هم في حاجة ماسة إليه . ولكن من الناحية الفنية ، ندر أن أدرك هؤلاء الناس أن هذه هي مهمتهم أو أنها من الواجب أن تكون مهمتهم . وهم إما لا يفعلون شيئا على الإطلاق ، أو يستيقنون في أحداث غرر أكثر من النفع . ولقد شاعت هذه الحقائق ، ولم يعد

الناشرون يبالغون بالانتقادات التي توجه لكتبهم ، كما انتهوا الى الرأي
يعلم تأخير مثل هذه الانتقادات على بيع كتبهم

وما لم تتغير هذه الحالة ، فمن غير المستبعد أن تختفى من الوجود ،
باعتبارها صورا من صور الفن ، فنون مثل التصوير وكل أنواع الأدب
باستثناء الدراما . وسوف تتوزع تركتها من ناحية ، على أنواع مختلفة
من التسلية والاعلان والتربية والدعاية . ومن ناحية ثانية ستتوزع على
صور أخرى من الفن كالدراما وفن العمارة . وهما الفنان اللذان يلتقي
فيهما الفنان لقاء مباشرا بجمهوره . ولا جدال في أن هذا قد بدأ يحدث
بالفعل . فالقصة التي كانت يوما من الأيام صورة أدبية هامة قد كادت
تختفي ، ولم يعد لها وجود الا أداة للترفيه عن أنصاف المثقفين . واللوحات
الزيتية ما زالت ترسم ، الا أن امرها قد أصبح مقصورا على أغراض
العرض . فهي لم تعد تباع . والذين يتذكرون القصور من الداخل في
تسعينيات القرن التاسع عشر يجدونها المكتظة باللوحات الملقة ، سيذكرون
أن المصورين هذه الأيام يصلون على تزويد سوق لم يعد له وجود . ولم
يعد من المتوقع استمرارهم في القيام بذلك زمنا طويلا .

ويتوقف انتقاذ هذين الفئتين من المحنة التي تهدد بانقراضهما
باعتبارهما فئتين على إعادة الصلة بينهما وبين جمهورهما . والصلة المطلوبة
هي صلة مشاركة يشارك المتذوق فيها بحق في فعل الخلق . من هذا
يتضح أن هذا الانتقاذ لن يتحقق بحلول تحسين في حركة البيع (١) .
لأن هذا يعني اكتمال الأعمال الفنية بالفعل قبل عرضها على الجمهور ،
وأن دوره مقصور على فهمها .

وفي حالة الأدب ، الوسيلة الوحيدة التي اعتقد أنها ستساعد على
تحقيق مثل هذه الصلة هي تنازل المؤلفين عن فكرة « الأدب البحت »
أو الأدب الذي يعتمد في تأثيره للاهتمام على خصائصه التقنية فحسب ،
بغير اعتماد على موضوعه . فعلى هؤلاء المؤلفين الكتابة في الموضوعات التي
يرغب الناس قراءتها . وهذا الكلام لا يعني الإبعاد عن الفن الحق

(١) ومع كل هذا يستطيع الناشر البارح المساعدة في تدعيم الصلة التي نسعى
لتحقيقها ، وذلك اذا لم يقتصر دوره على نشر ما يقدمه المؤلفون ، وقام بدلا من ذلك
بتعريفهم بأنواع الكتب المطلوبة . ويقوم أفضل الناشرين بالفعل بجانب كبير من ذلك .
ويجسروا بالقيمة الكبيرة التي تتحقق من وراء ذلك . الكتاب الذين لم يجابوا بقرور هذين
بحول دون تعاونهم معهم .

والاتجاه الى التسلية أو السحر ، لأن الموضوعات التي جالت بخاطري ليست الموضوعات المختارة بسبب قدرتها على إثارة الانفعال سواء انطلق هذا الانفعال في القراءة ذاتها ، أو انطلق في مهام الحياة الواقعية .
 انها موضوعات تنفعل بها الناس بالفعل ، وأن كانت انفعالاتهم غامضة ومضطربة ، وهم عتقاً يريدون القراءة في هذه الموضوعات ، يسعون لرفع هذه الانفعالات الى مرتبة الوعي حتى يصبحوا خيالاً على دراية بها .

لهذا السبب (واليه كذلك ترجع التفرقة بين مثل هذا الأدب وبين ادب الترفيه وادب السحر) لا تبع المسألة خاصة « باختيار المؤلف لموضوع ، بل هي بالأحرى خاصة بالسماح للموضوع باختياره . واقصد بذلك انها مسألة خاصة بمشاركته الإلقائية في الإهتمامات التي يشعر بها المحيطون به في موضوع معين ، والسماح لهذا الإهتمام بتجديده ما يكتب . وهو إذا فعل ذلك سيكون قد قبل مشاركة جمهوره من بداية عمله . وهكذا ، فلا مناص من أن يصبح هذا الجمهور بعد السماح له بالمشاركة على هذا الوجه متذوقاً له . وقد يزعم بعض الكتاب أن هذا الاتجاه قد يؤدي الى الخط من مستواهم الفني . ولكن مثل هذا الرأي لا يرجع الا الى اضطراب معاييرهم الفنية بسبب تورطها في نظرية استيطيقية زائفة . فالفن ليس تاملًا ، إنه شيء فعال . ولو كان الفن تاملًا لتمكن ممارسته بواسطة أي فنان قد اقتصر على مشاهدة العالم المحيط به وتصوير ما يراه ، لو وصفه . ولكن الفن - باعتباره تعبيراً عن الانفعال ، موجه الى جمهور - يتطلب من الفنان مشاركته في انفعالات جمهوره . ومن ثم في الأفعال التي ترتبط بهذه الانفعالات . ولقد بدأ الكتاب هذم الأيام يدركون تمذد كتابة أي أدب هام اذا لم يتوفر له موضوع هام (١) . ويعتمد على هذا الادراك الأمل في ظهور أدب خصب لم يكتب بعد . ولو توفر موضوع للعمل الفني ، أمكن مشاركة الجمهور في احصائه عمل للكتاب .

وفي حالة التصوير ، يستطيع اتباع الطريق نفسه . وإن كان الأمل في الاستفادة منه قليل تبشيراً بالنجاح . وأنا أكتب أساساً للقراء الانجليز ، كما أكتب عن الأحوال في إنجلترا . ومن المعروف أن التصوير

(١) انظر : Louis MacNeice (ادوين ماكينيس) في كتاب Subject in Modern Poetry (الموضوع في الشعر الحديث) ظهرت في Essay Studies (مقالات ودراسات) لأعضاء الجمعية البريطانية - الجزء الثاني . والمشرقة (١٩٣٧) الصفحات ١٤٦ - ١٥٨ .

الانجليزى من الناحية التقليدية لا يهتف ، كما هو الحال في الادب الانجليزى ، بتأويله وقوته وثوقه صلتها بحياة الكلاسيك . فمن التصوير : لا يصح القول باننا قد انتقلنا من التحرر من التردد - بحافة - بين الاتجاهات الشاذة ، والنزعات التى اتسم بها الفن عند تدهوره من جراء جنوحه الى النزعة الفردية فى القرن التاسع عشر . وانا لا ارى حاليا فى التصوير الانجليزى اتجاها يتخو الى الاستفادة من مشاركة الجمهور ، كما هو الحال فى الاتجاه الذى اراه سائدا فى الادب الانجليزى ، وذلك بتصوير الموضوعات التى يرغب الشعب البريطانى - او جانب كبير او هام منه - ان يراها مصورة .

وبرغم كل ذلك ، فقد تقدم التصوير فى انجلترا تقدما كبيرا فى السنوات الأخيرة . ويشهد المعرض الذى اقامته الاكاديمية الملكية سنة ١٩٣٧ بوجود قدر لا بأس به من المواهب لدى عدد كبير من العارضين . وهو امر لم يكن متوقعا منذ عشر سنين . فالتصوير فى بريطانيا يصادف بغير جدال تطورا جديرا بالمقارنة بما حدث فى الادب الانجليزى . فكلما قد توقف عن الاعتماد على قيمه التى كانت تنجبه الى الترفيه عن جمهور من الاثرياء الناقصى الثقافة . وهما لم يستعصما عن هذه الغاية فيما تستهدف الترفيه عن جمهور من الكادحين او المرتزقة الذين يعتمدون على الاعانة ، كما انهما لم يستعصما عنها فيما منحريه ، بل كانت هذه القيم قيما تعتمد على قدرات فنية حقة . ولكن المسألة الجديدة بالبحث هى : هل يتجه هذا المثل التابع من القدرة الفنية الاصيلة اتجاها رجعيًا الى طريق مسدود ، كما كان الحال فى نزعة القرن التاسع عشر الفردية عندما كان الفنان لا يبغي غير التعبير عن ذاته ، ام ان هذا الاتجاه يهائى الى الامام فى اتجاه جديد يظهر تحرر الفنان من ادعائه الفردية واسقطه بدور لسان حال جمهور ؟

وفى الادب ، لقد حدد من يهنا امرهم موقفهم وحالهم التوفيق . ويرجع الفضل فى ذلك اساسا لشاعر عظيم واحد ، ضرب المثل عندما اختار موضوعا يهم كل الناس ، وهو تدهور حضارتنا ، وقتنه فى مجموعة من القصائد . وباستثناء اشياء نادرة قليلة ، يمكن القول بان مستير البيوت لم ينشر اطلاقا أى شئ من « الادب البحث » . ونحن اذا رجعنا الى الورا فسنرى ان شعره المبكر يرمته بعد خلاصات ودراسات

لقصيدته Waste Land (١) (الأرض الخراب) • وبدأت هذه الدراسات
بسخرية رقيقة في كتابه Prufrock - الذى ادعى فيه أنه شاعر صغير
ينظر الى مشاعر الآخرين نظرة متحررة من الأوهام • وازدادت هذه
السخرية شدة وعمقا بعد ذلك في Gerontin حتى بلغت حد الوحشية في
ديوان Sweeney • فهو شيئا فشيئا قد ألفى نفسه (وهى نفس بدت
لأية نظرة سطحية كأنها تدل على التعالى ، أو كأنها دالة على ظهور هنرى
جيمس آخر يتصف بالسذاجة والاستغراق فى الأدب ، كما وصفه أحد
الذين كان من واجبه أن يعرفوا معرفة أفضل حالة من يتصف بالتشبع
بروح الجماعة) يقترب فى صرخته من نواح مفستوفليس فى رواية
(الدكتور فاوست) لما رلوه عندما قال : « لم هذا الجحيم » •

وتدهور حضارتنا ، لم يصور فى « الأرض الخراب » على أنه مسألة
ترجع الى العنف أو الى أية خطيئة • فهى لم تعرض فى صورة اضطهاد
للخيرين أو ازدهار لأحوال الأشرار ، مثل شجرة غار مورقة • كما أنها
لم تعرض كذلك على أنها انتصار الرذائل الوضيعة كالبلخل والشهوة •
فلقد نسي البحار الفينيقي المكسب والخسارة • ولم يكن اغتصاب الملك
الهجى لفيلوميل شيئا حيا ، بل بدا جامدا كتمثال منحوت أو جذور
ذابلة • أو مجرد أشياء للذكرى تقارن بحاضر لا شيء فيه سوى قمامة من
الأحجار وأشجار هيتة وصخور جامدة • ويكشف أمر هذا الحاضر عندما
تزهو أزهار البنفسج فى شهر أبريل وسط الأراضى الميتة ، ومع هذا
يظل قلب الانسان الميت ، كما هو بغير أن تدب الحياة فيه • ولا وجود
هنا لأى تعبير عن انفعالات شخصية • فالصورة كما رسمت ليست صورة
أى فرد ، أو ظل فرد ، مهما حدث من إطالة عند الكلام عن تاريخه المزيف
فى الصباح أو عند ظهور شمس المساء • انها صورة عالم كامل من الناس ،
بدوا كأنهم أشباح ، وهم يتدفقون على كوبرى لندن فى ضباب الشتاء •
فى ذلك الحشد الذى يستوعب كل أولئك الذين يقتهم الله وأعداؤه على
حد سواء ، لأنهم لم يعرفوا على الإطلاق الحياة •

(١) لقد أعادت الى الأذهان عبارة why then lie fit you فى نهاية
(الأرض الخراب) فقرة من فقرات The Spanish Tragedy (للأبنة الأسبانية)
عندما أحضر فيرونيمو الرواية التى قام بكتابتها (فى طليطلة حيث كنت أدرس)
In Toledo there I studied - ذكروا أن هذا العمل المنكر الذى أنتجه فى الفترة
الشباب يمد ملامحا للنمائية العاصرة • (الفصل الرابع - المشهد الأول) •

ثم تنساب دقائق الصورة . فيظهر أولا الأغنياء ، وهم يتسكعون برقة عشيقات تافهات . وهم محاطون بكل أدوات الترف والعلم ، ولكن قلوبهم وقلوبهن خاوية ، إذ لا يوجد فيها حتى الشهوة . فليس عندهم غير القلق ، وسخط تولد عن الضجر . ثم يعرض بعد ذلك الحانة فم الليل . ويظهر الفقراء في فراغ قلوبهم الذي لا يختلف كثيرا عن فراغ قلوب أصحابهم من الأغنياء . وتظهر تافهاتهم عند تبادل الأسباب وعند اشتياقهم بلا جدوى قضاء وقت هينح ، يظهر عقم ما يصبون إليه ، وضالة شأنه ، وشبابهم العقيم . ثم يسمع صوت منكر مروع يهذى محذرا : « أسرعوا من فضلكم . لقد حان الوقت » . لقد حان الوقت لكى تنتهى كل هذه الأشياء ، انه الزمان الشبيه بجواد جنح . فالقبر لطيف ، وفيه خلوة . وأسعدت مساء يا أوفيليا الحياء . ان النهر في انتظارها . ثم يظهر بعد ذلك النهر ذاته بذكرياته ، وما حدث فيه من مغاللات تافهة في الصيف واغواء لا خير فيه ، خال من كل انفعال . والعاشق الذى تدعو تافهاته الى عدم المبالاة به والمضوكة التى شبت وترعرعت على عدم توقع أى شيء . ثم يعرض ذكريات متباينة فيها مظاهر الابهة التى خلقها سير كريستوفر رين (*) ، ومواكب اليزابث ، والقديس أغسطين الذى كانت الشهوة فى نظره شيئا حقيقيا يستحق القتال .

ونقف عند هذا الحد من التفاصيل . فالقصيدة تصور عالما جف فيه سيل الانفعالات المناسبة ، التى لديها وحدها القدرة على اخصاب النشاط الانسانى برمته . فالاهواء التى انطلقت بقوة عظيمة فيما مضى (هدئت بالقضاء على الحكمة وسحق فردية الانسان ، واغراق قواربه الصغيرة) قد انكمشت واصبحت لا شيء . فلم يعد هناك من يعطى ، ولم يعد هناك من يخاطر بنفسه باظهار أى تماطف على الآخرين . ولم يبق عند أى أحد شيء يحرض عليه . فنحن مسجونون داخل نفوسنا ، والتى هدأت بفعل أنانيتنا وفتورها . ولم يبق لنا أى انفعال سوى الخوف : الخوف من الانفعال نفسه . والخوف من الموت بالفرق فيه . انه الخوف الذى سيودع فى حفنة من تراب .

ولا يصح على الاطلاق القول بأن هذه القصيدة فن ترفيهي ، كما لا يصح اعتبارها فنا سحرى . ويشعر بخيبة أمل القارئ الذى يتوقع ان يصادف فيها سخرية أو وصفا مسليا للذائل . كما يشعر الشعور

(*) مهندس معمارى انجليزى (١٦٢٢ - ١٧٢٢) ومن أهم أعماله كنيسة القديس

بول فى لندن .

نفسه القاري، الذي يترفع تضمثها أية دعوة ، أو استخطاا على اتباع فعل ما • ان كلا الطرفين سيضمثون بالكدر لأنها لا تحتوى على أى ايهام أو ايحاء بأى علاج • وهواة الادب الذين نشأوا فى ظل الفكرة التى تعتبر الشعر وسيلة دمثة للترفيه سيحكمون على هذه القصيدة بأنها تهجم • وسيحكم عليها حكما أسوأ من ذلك صفوا الكبلنجيين البعد الذين يرون قيام الشعر بالدعوى للفضائل السياسية • فهى قد وصفت اثما ، بغير القاء تبعة على أحده أو على أى شىء • فهو اثم لا يعالج بإعدام الراساليين وبالقضاء على أى نظام اجتماعى ، انه مرض قد ازدرد الحضارة ، وأصبح الصلاخ عن طريق السياسة لا ينفع ، مثل علاج السرطان بالكمدات •

والقراء الذين لا يرغبون ترفيها ولا سحرا ، بل يرغبون شعرا ، والذين يودون معرفة ما ينبغى أن يكون عليه الشعر ، لو أريد ألا يكون ترفيها أو سحرا ، سيضمثون على ضالتهم The Waste Land (الأرض الخراب) • ولعلنا اذا ما تأملناه نستطيع الاحتفاء الى خاصة أخرى من الخصائص التى ينبغى أن يتصف بها الفن لو أريد ابتعاده عن كل من القيم الترفيحية والسحرية ، وقيامه بانتزاع الموضوع من متفوقيه أنفسهم • فالفن ينبغى أن يكون تنبثيا • فمن واجب الفنان أن يتنبأ ، لا بمعنى قيامه بالكشف عن الغيب ، بل بمعنى قيامه بإبلاغ المتلقين أسرار قلوبهم ، بغير مراعاة لشعورهم بالكدر • فمهمته بوصفه فنانا أن ييوح وأن يعترف • ولكن ما يفصح عنه ليس أسرار الفنان الخاصة ، كما تدقنا الى الظن نظريات الفن ذات النزعة الفردية • فباعتباره لسان حال جماعة من الناس ، الأسرار التى يجب أن يفصح عنها هى أسرار هذه الجماعة • والسبب الذى يجعلها فى حاجة اليه هو عدم ادراكها ادراكا كاملا مكنونات صدرها • وهى عندما تخفق فى هذه المعرفة تخدع نفسها فى الموضوع الأوحد الذى يعنى الجهل به التهلكة • والشاعر بوصفه نبيا لم يذكر أى علاج للضرور التى تترتب على هذا الجهل • وإن كان فنه ذكر هذا البواء بالفعل • فالعلاج هو القصيدة ذاتها • والفن هو البواء الذى تقدمه أية جماعة من الناس لأبشع مرض يصيب الروح ، أى فساد الوعى •

روبن جورج كولنجوود (١٨٨٩ - ١٩٤٣)

- فيلسوف انجليزى عرف باهتماماته الواسعة بالتاريخ والآثار والفن والدين .
- تخرج فى جامعة اكسفورد ، وقام بتدريس الفلسفة والتاريخ الرومانى فيها ابتداء من سنة ١٩٢١ .
- شغل كرسي الميتافيزيقا فى جامعة اكسفورد سنة ١٩٣٥ .
- أهم مؤلفاته هى :

(الدين والفلسفة - ١٩١٦)	Religion & Philosophy
(مرآة العقل - ١٩٢٤)	Speculum Mentis
(مقال فى المنهج الفلسفى - ١٩٣٢)	Essay on Philosophical Method
(مبادئ الفن - ١٩٣٧)	Principles of Art
بريطانيا فى عهد الرومان	Roman Britain & British
بالاشتراك مع ميرز	Settlement
(ترجمة ذاتية - ١٩٣٩)	Autobiography
(مقالة فى الميتافيزيقا - ١٩٤٠)	Essay on Metaphysics
(اللوياتان الجديد - ١٩٤٢)	The New Leviathan
(فكرة الطبيعة - نشر بعد وفاته سنة ١٩٤٤)	The Idea of Nature
(فكرة التاريخ - نشر بعد وفاته سنة ١٩٤٦ ، وقام باعداده وترتيبه .	The Idea of History
فوكس)	

- توفى فى يناير سنة ١٩٤٣ وهو فى الثالثة والخمسين من عمره .

جابريل باير
التاريخ ملكية الاراضي في مصر
الحديثة

انطوني دى كوسيني وكينيث هينوج
اعلام الفلسفة المسيحية
العاصرة

دوايت سوين
كلمة الصيغاريو لسيديما
زالييلسكي ف" س
الزمن والقياس (من جزء من
الفيثاغورس جزء من الثانية وحتى
مليارات السنين)

مهندس ابراهيم الرشادى
لجهاز تكييف الهواء

بيتر رداى
الفلسفة الاجتماعية والاقتصادية
الاقتصادية

جوزيف داموس
جمعة مؤرخين في العصور
الوسطى

س" م" بورا
التجربة اليونانية

د" عاصم محمد رزق
مراكز السياسة في مصر
الاسلامية

رونالد " سيمسون ونورمان د"
اندرسون

العلم والطلاب والادريس

د اشور عبد الملك
الطابع المصري والفكر

وات وليمان روستو
حوار حول التنمية الاقتصادية

فريد س" شيس
تجسيمة التجميع

جون لويس بركهارت
الاعادات والتقاليد المصرية
من الامثال الشعبية في عهد
محمد علي

الان كاسيوار
التفوق الميظاني

ماسي عبد الصلي
التخطيط الميظاني في مصر
بين النظرية والتطبيق

د" مويل وشاندرو ويكرما سينج
البيور الكونية

مسيح حلي المهندس
فيما الخاصة (بين النظرية
والتطبيق) للسياسة الاقتصادية
٢

دوى روبرتسون
البيورين والييز والرمي في
المجتمع

مور كاس ماكلينوك
صور الرقبة - فقرة على
محو ثلاث القرية

عاشم الخماس
لجيب مطوية على الشاشة
د" محمود سري طه

الكومبيوتر في مجالات الحياة

بيتر لودي
المطويات حقائق الحياة

ديويس فينوروفيتش سيرجيف
وظائف الاعضاء في الكف
التيه

ويليام بينز
الفلسفة الورلية للجميع

ديفيد الفرتون
قوية اصحاب الزينة

احمد محمد الشوانى
كلمة غيرت الفكر الاسلامي

جون " د" بورر وجيلتون جولدنيور
الفلسفة والفكر المصري ٢

ارنولد توينسي
الفكر التاريخي عند الاغريق

د صالح رشا
ملاحق وقضايا في الفن
التشكيلى المعاصر

م" د كنج واخرونه
التفكير في الميدان الفلسفي

جورج جامود
بداية بلا نهاية

د السيد طه السيد ابو سميره
الحرف والصناعات في مصر
الاسلامية منذ الفلاح العربي
حتى نهاية العصر الفاطمي

جالييليو جالييليو
حوار حول التقاليد الفيزيائية
الكون ٢

لويك موريس والان د
الزهراني

سيريل الفريد
للمتقانون

ارثر كينستر
الهيئة الثلاثة عشرة ويهود
فهم

ب" كولمان
الاضطراب الفيزيائية والرومانية

د- ترملى ا- هاريس
الوقائق النصي - تحليل
للعلاقات الإنسانية

لجنة لترجمة
المجلس الاعلى للثقافة
للتكليف البيولوجي
روائع الادب العالمية ١

دوى لوس
لغة الصورة في السينما المعاصرة

تاجاي ميتير
الثقافة الاسلامية في اليابان

بول هاريسون
للعالم الثالث غدا

ميكايل المي وجيبس للفكر
التقاضي الكبير

ادامز فيليب
مجلس تقليم الكاظم

ليكتور مورجان
للتاريخ القديم

محمد كمال اسماعيل
التحليل والتوزيع الاقتصادي

ابو القاسم الفريسي
الشاعرة ٢

يورتن بورتو
الحياة الكريمة ٢

جاء كرايس جريور
كلمة التاريخ في مصر القرن
التاسع عشر

محمد مؤاد كوريلى
قيام الدولة العثمانية

توني بار
التفصيل للسياسة والتاريخيون
تاجور شين بينج واخرون
مختارات من الادب الصينية

ناصر حسرو على
سفراته

تامين جوريمير وجريس اوجون
واخرون
مطوية الفكر والفكر اخرى

احمد محمد الشوانى
كلمة غيرت الفكر الاسلامي
٧

جان لويس بودي واخرون
في اللغة البيضاوية

للمتقانون في الفيزياء
بول كرايز

موريس بيد بريار
صناع الفخار

زيجمونت هير
ملاحظات عن الاختراع

جوناثان ريلي سميت
لعلمة الصينية الأولى وكثرة
الحروب الصينية

الفريد ج. بلتر
تفكرات القبطية القديمة
مصر ٢

يوتشارد شلخت
روك الفلسفة الحديثة

فرانز زرادشت
من كتاب: الاعتقاد القديم

الحاج يونس المصري
رحلات تاريخية

ميراث شافر
الاعتقاد والهيئة الثقافية

برتراند راسل
السلطة والفرد

بيتر نيكرلمان
التسليما الثقافية

اموارد سيري
الفلسفة السيمانتية المبررة

ماتثي لويس
مصر الرومانية

سيبي اوزمب
تفكير من شمس جوليه ٣

موسى مراح واحسوب
تسليما العربية من الخليج الى
المحيط

ناصر مكار
نهم وصنعون البشر ٤

مايوس محمد الجور
تسليما الحديثة

موريت كريم
من هم افكار

ج. م. مرسو
تكتال الحديث وعلمه ٥

جوزيف ج. الك
تسليما القديم

من روايات التاليم القديم

لويس تروا
محل الى علم ثقافة

سبح عتيق
العلوم المتغيرة
السر في التسوية لولا

ميرجريت دور
ما بعد الحديث

بيار مودج
القوى في الف علم

ستيفن ولسميل
المعالم للصينية

ج. واز
معلم تاريخ الفلسفة
٤

جوستاف جرونيان
مضارة السلام

عبد الرحمن عبد الله الشيخ
رحلة يراون الى مصر والحدود
٢

جكلى عبد الفتاح
التكون كذا المجهول

ارنولد جزل واخرون
محل من الخامسة الى العاشرة
٢

يانى لونيوم
تفكير - الطريق الكثر

محمد زينهم
فن الزجاجة

بريصلاد مانيونيسكي
العصر والعلم والفن

المعتر
المضارة الإسلامية

فلس يكار
نهم وصنعون البشر

عبد الرحمن عبد الله الشيخ
مسلات رحلة فاسكو دالما

ابري شاموس
كولتا القديم

سوتدر
الفلسفة المجهول

مارش مار كريب
حرب المستقبل

فرانسيس ج. بروجي
الاعلام الثقافية

عبد ميل
مبحرة المصرية من محمد الى
التسليما

ج. كارابل
تسليما القديم القديم

جيمس اريمان
في التاليم والتاريخ

انور مويرو
التفكير القديم

رويام ه. مانير
ما هي الجيوب

كريستيان ساليه
التسليما في التسليما القديمة

بول وارن
تسليما نظام التاليم القديم

جورج ستانير
بين فوسلوي وموسلويك
٢

يانك لارين
الروماتيكية والروماتيكية

محمود سامي عطا
التاليم التسليمي

جوزيف بنس
رحلة جوزيف بنس

ستاني جيه سولومو
تاليم للتاليم القديم

ماري ب. ناش
العصر والبيش والمو

موزيف م. بيرج
فن الفرجة على التاليم

فريستيان ميرور، نولكو
لورا الفرجة

جوزيف بندهام
موجز تاريخ العلم والمضار
في التسليما

ليونارد دانسي
تفكير التسليما

ج. ه. جيه
تاليم الفرجة

رونولف فون هامبرج
رحلة الفرجة رونولف الى الشرق
٢

مالكوم برايدري
الرواية اليوم

وليم مارسي
رحلة مالوكو نولو ٢

ميري بيرين
تاريخ أوروبا في العصور الوسطى

ميجيد شيس
تفكير التاليم العاشرة والرواية القديمة

لنسل عتيق
التاليم والتاليم القديم

رونالد دانير لالغ
تسليما والتاليم القديم

كارل جيز
محل عن عالم الفرجة

فوريلا كلارك
التسليما التسليما القديم

والفكرات القديمة

المجلس العلمي
العلماء كرام

القرآن الكريم
في اللغة العربية
والفقه الإسلامي

المجلس العلمي
العلماء كرام

المجلس العلمي
العلماء كرام

المجلس العلمي
العلماء كرام

المجلس العلمي
العلماء كرام

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٦٩٧/١٩٩٨

ISBN — 977 — 01 — 5556 — X

تهدف الهيئة المصرية العامة للكتاب من مشروع الألف كتاب الثاني إلى مواصلة مسيرة المشروع الأول بتكوين مكتبة متكاملة للقارئ العربي في شتى جوانب المعرفة عن طريق الترجمة والتأليف، فضلاً عن إعادة طبع الأعمال الفكرية والعلمية والأدبية الهامة التي أسهمت في تكوين الثقافة المصرية والعربية في العصر الحديث.

وفي هذا الإطار يبدي المشروع اهتماماً كبيراً بالفنون التشكيلية والموسيقى، وقد أصدر ١٠ كتب حتى الآن في هذا الموضوع، من بينها:

عزيز الشوان: الموسيقى تعبير نغمي

هيربرت ريد، التربية عن طريق الفن

ألونيه جريتر، موتسارت

جيمس جينس، العلم والموسيقى

(انظر القائمة المفصلة داخل الكتاب)

وهذا الكتاب يحاول الإجابة عن سؤال هام وصعب في آن واحد هو: ما هو الفن؟ وكيف نميز بينه وبين الصنعة المتقنة؟ وينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام. أولها عن الفن وما ليس بالفن، وغايته أن يوضح الفوارق بين الفن الحق الذي يعنى به علم الجمال والأشياء الأخرى المختلفة عنه، والثاني عن نظرية الخيال، وقد خصصه المؤلف لمناقشة فلسفية للمصطلحات المستخدمة لتوضيح ماهية الفن، وفي القسم الثالث، يعالج قضية ما إذا كانت فلسفة الفن مجرد رياضة ذهنية أو أن لها نتائج عملية تؤثر على الطريقة التي ينبغي أن يمارس الفن بها.